This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

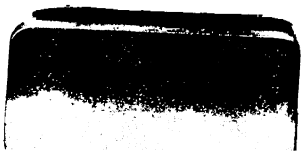
Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

38527.49.30

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

BOUGHT
WITH THE INCOME
OF THE

ARTHUR DARBY NOCK
FUND



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Welches ist das Verhältnis

von

Garnier's Hippolyt

zu seinen Quellen?

Von

Heinrich Thom

Assistent für neuere Sprachen.

Programm zum Jahresberichte der k. Realschule Schweinfurt

für das

Schuljahr 1888/89.

Schweinfurt.

Druck von Fr. J. Reichardt.

1889.

Digitized by Google

3852 7.49.30

NOCK

8171
53

Digitized by Google

Benützte Literatur.

1. Arnd: Geschichte der französischen Nationalliteratur. Carlsruhe 1868. 3 Bände. 4. Auflage. 8°.
2. Beauchamps: Recherches sur le Théâtre de France. 4°.
3. Bentley: Richardi Bentleii epistola ad cl. vir. Joannem Millium S.T.P. Index rerum memorabilium, et scriptorum qui in ea emendantur.
4. Bernhardy: Grundriß der griechischen Literatur. 3. Auflage. Halle 1861. 8°.
5. Breitinger: Les Unités d'Aristote. Genève 1879. 8°.
6. Brunet: Manuel du libraire. Paris 1842 ff. 5 Bände. 8°.
7. Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. Basel 1860. 8°.
8. Chassang: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au 16e et au 17e siècle, Paris 1852. 8°.
9. Darmesteter et Hatzfeld: Le 16e siècle en France, Paris 1878. 8°.
10. Dindorfii: Scholia Graeca in Euripidis Tragoedias. Oxonii 1863. 8°.
11. Ebert: Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha 1856. 8°.
12. Egger: l'Hellénisme en France. Paris 1869. 2 Bde. 8°.
13. Faguet: La Tragédie française au 16e siècle (1550—1660). Paris 1883. 8°
14. Frost: Étude analytique et critique sur le Théâtre de R. Garnier, Jahresbericht des Gymnasiums Bielefeld 1867. 4°.
15. Gantner: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benützt? Programm des Gymnasiums Passau 1887. 8°.
16. Garnier: Les Tragédies ed. W. Foerster, Heilbronn 1882/83. 4 Bde. 8°. (in der von Vollmoeller herausgegebenen Sammlung franz. Neudrucke Nr. 3—6).
17. Géruzez: Histoire de la Littérature française, Paris 1861, 8°.
18. Goujet: Bibliothèque française 1843. 18 Bände. 8°.
19. Hartung: Euripides restitutus, Hamburg 1843. 8°.
20. Hartung: Euripidis Hippolytus, Leipzig 1848. 8°.
21. Hettner: Ital. Studien zur Geschichte der Renaissance, Braunschweig 1877. 8°.
22. Jolly: Histoire du Mouvement intellectuel au 16e siècle, Paris 1860. 2 Bde.
23. La Harpe: Lycée ou Cours de Littérature, Paris 1815, 16 Bde. 8°.
24. Leo: L. Annaei Senecae Tragoediae. Berolini 1878/79. 2 Bde. 8°.
25. Levée: Théâtre complet des Latins, Paris 1822, Band 12. 8°.
26. Lucas: Histoire philosophique et littéraire du Théâtre français etc. 2e édit. Bruxelles 1862/63, 3 Bde. 8°.
27. Nisard: Études sur les poètes latins de la décadence, Paris 1849 2 Bde. 8°.

Digitized by Google

Digitized by Google

28. Patin: Études sur les Tragiques grecs. Euripide, Paris 1849, 8°.
29. Plutarchi Chaeronensis, quae supersunt omnia.... Vol. VI ed. Reiske, Lipsiae 1777. 8°.
30. Puettmann: De R. Garniero. Dissertatio philologica Bonn 1865. 8°.
31. Ranke: Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494—1514, 2. Aufl. Leipzig 1874. 8°.
32. Ranke: Französische Geschichte im 16. u. 17. Jahrhundert. Leipzig 1859/67. 6 Bde. 8°.
33. Sainte-Beuve: Tableau de la Poésie française au 16e siècle, 2e édit. Paris 1838. 8°.
34. Suard: Mélanges de Littératures, Paris 1803/05, 5 Bde. 8°.
35. Sulzer: Nachträge zu Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste, Bd. IV. Leipzig 1795. 8°.
36. Tivier: Histoire de la littérature dramatique en France, Paris 1873. 8°.
37. Valckenaer: Euripidis Tragoedia Hippolytus. Leipzig 1823. 8°.
38. Voigt: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums ꝛc. 1. Auflage. Berlin 1859, 8°.
39. Voltaire: Lettres sur Oedipe II, 1830, Théâtre Bd. I. Paris 1830, 8°.
40. Wecklein: Ausgewählte Tragödien des Euripides, 4ter Band: Hippolytos, Leipzig 1885. 8°.

Digitized by Google

Einleitung.

Wie ein Grenzstein ragt das 15. Jahrhundert in der Welt- und Literaturgeschichte empor. Die Entdeckungen bisher unbekannter Kontinente, die Forschungen auf wissenschaftlichen Gebieten, all das lenkte den menschlichen Geist in andere Sphären. Wie die entdeckten Gebiete unternehmenden Männern Fundgruben für materiellen Gewinn eröffneten, so bot das neu auflebende Altertum dem Forscher unermeßliche Schätze, die, zu heben, die Besten sich bemühten. Die Ausbeute der eroberten Länder fiel den Spaniern und Portugiesen zu; Italien gebührt der Ruhm, die antike Welt der Vergessenheit entrissen zu haben. Die Thaten jener gehören längst der Weltgeschichte an, die Schöpfungen der gelehrten Italiener, ihre Bedeutung auch für die literarische Welt Europas, sind erst in neuerer Zeit richtig gewürdigt worden.

Als den eigentlichen Begründer der neuen humanistischen Richtung betrachtet man allgemein Francesco Petrarca. Schon als Knabe bekundete er ein lebhaftes Interesse für die Schriften Cicero's, die er in seines Vaters Bibliothek fand, schon damals erfreute er sich an der schönen eleganten Sprache des großen Römers, von dessen Werken in jener Zeit nur wenige bekannt waren. Petrarca sammelte mit großem Fleiße Cicero's Schriften und erweckte bei seinen Landsleuten die Liebe zu den alten Autoren.

Es ist unsere Aufgabe nicht, die Verdienste des Italieners auf diesem Gebiete aufzuzählen; nur das möge erwähnt werden, daß er auch den ersten Anstoß zum Studium des Griechischen gab. Von Nicolas Sigeros erhielt er ein Exemplar der Gesänge Homers zum Geschenke. Da Petrarca das Buch, das ihn so sehr entzückte, nicht lesen konnte, so versuchte er das Griechische zu erlernen; ist ihm auch dieses nicht vollständig gelungen, so hat er doch in Anderen die Lust dazu erweckt, so vor allem bei Boccaccio. Dieser lernte, was dem Meister die Ungunst der Zeit versagt hatte; er war nach seiner eigenen Aussage der erste, der die Werke Homers* und anderer Griechen nach Italien kommen ließ, und

* S. hierüber Voigt: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums p. 107. Der Widerspruch zwischen Boccaccio's Aussage und der Erzählung von Sigeros' Geschenk an Petrarca ist nicht gelöst.

Digitized by Google

die Ilias und Odyssee im Urtexte las. Bald traten Orient und Occident in nähere Berührung. Die drohende Gefahr vor den Türken zwang die byzantinischen Herrscher Bundesgenossen zu werben. So kam unter Bonifacius IX. Manuel Chrysolaras nach Venedig. Dorthin eilten, um von ihm die griechische Sprache zu erlernen, zwei Florentiner, Giacomo d'Angelo da' Scarparia und Roberto de' Rossi, von denen der erstgenannte dann mit dem Gesandten nach Byzanz reiste.

Im Jahre 1396 erging an Chrysolaras die Aufforderung, als Lehrer des Griechischen nach Florenz zu kommen. Er kam und sah zu seinen Füßen Männer wie Palla Strozzi, Rob. de' Rossi, Bruni, Manetti, Marsuppini. Von da ab beginnt in Italien ein reges, literarisches Leben. Allenthalben suchte man nach Codices, besonders auch in Deutschland zur Zeit des Konzils zu Konstanz. Poggio brachte aus den Klöstern, besonders aus St. Gallen und Clugny, reiche Ausbeute mit. Unterdessen kehrten die nach Byzanz gereisten Italiener zurück, reich beladen mit den Werken griechischer Schriftsteller. Doch nur Wenigen war es vergönnt, unmittelbar aus der Quelle zu trinken; die Meisten waren auf Übersetzungen angewiesen, die übrigens bald den Inhalt der griechischen Autoren der abendländischen Welt erschlossen.

Vor allen andern Staaten Italiens glänzte, als Hochburg des Humanismus, Florenz. Unter dem Patronate von Cosimo de' Medici fanden die neuen Studien die beste Pflege. Zwei Griechen, Georgios Trapezuntios und Joannes Argyropolos wurden als Lehrer des Griechischen nach Florenz berufen, das nun die neue Heimat der hellenischen Literatur wurde.

Poliziano konnte bereits am Schlusse des 15. Jahrhunderts den Florentinern zurufen: „Ihr seid es, Männer von Florenz, in deren Staat alle griechische Bildung, die in Griechenland längst erloschen war, so sehr wieder auflebte und aufblühte, daß schon Männer aus eurer Mitte öffentlich die griechische Literatur lehren, und daß Knaben aus eurem besten Adel, was seit 1000 Jahren in Italien nimmer geschehen ist, so rein und leicht die attische Sprache reden, daß Athen nicht zerstört und von den Barbaren eingenommen, sondern freiwillig von seinem Boden losgerissen, und mit allen seinen Bildungsmitteln nach Florenz hinübergewandert und in Florenz völlig aufgegangen scheint."*

* Voigt: Wiederbelebung des kl. A. p. 189.

Digitized by Google

Mitten in diese Beschäftigung mit den hellenischen Studien fällt die Eroberung von Byzanz durch die Türken (1453). Griechische Flüchtlinge kamen in Scharen nach Italien, wo sie willig Aufnahme fanden. Die meisten waren jedoch eingebildete, eitle Gecken, die sich nirgends lange halten konnten. Das wichtigste Mittel für die Verbreitung der hellenischen Bildung blieben immer die Übersetzungen.

Mit der Erwählung des Tommaso Parentucelli zum Papste bemächtigte sich der Humanismus auch der Kirche. Parentucelli setzte als Nikolaus V. sein Werk fort, das er in Florenz begonnen. Dort hatte er die Bibliothek Niccoli's geordnet; in Rom legte er den Grundstein zu der Vaticana. Um Übersetzungen der griechischen Autoren zu erhalten, scheute er keine Kosten; die bedeutendsten Männer berief er an seinen Hof, gab ihnen Ämter und Geldbelohnungen, wofür sie ihm Übersetzungen zu liefern hatten.

Doch der weitere Verlauf des Humanismus in Italien gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit. Rasch wie das Aufblühen war der Verfall. Der Eifer für die griechischen Studien ließ nach, als die griechischen Flüchtlinge sich verzogen. Doch die junge Saat starb nicht ab; auf einem andern Boden gedieh sie trefflich. Erasmus, wenn auch kein geborener Franzose, so doch mit französischem Geiste erfüllt, Budaeus, die beiden Estienne sind die Männer, die am literarischen Himmel Frankreichs glänzten.* Dort wiederholt sich dasselbe Schauspiel, wie es hundert Jahre früher in Italien gesehen wurde.

Mit Begeisterung warf man sich auf die Schätze der antiken Welt. Die Kriege, die Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. in Italien führten, brachten Italien und Frankreich in enge Berührung. Und erst als Heinrich II. eine Medici als Gemahlin heimführte, als italienische Gelehrte und Künstler in ihrem Gefolge nach Frankreich kamen, war der Sieg der antiken Welt kaum mehr zweifelhaft. Zu den Schriftstellern, auf welche die neue Gedankenwelt unmittelbar einwirkte, gehört in erster Linie die Schwester Franz I., Margarete von Valois. Ihr Heptaméron hat ihr ein bleibendes Denkmal in der französischen Literatur gesichert. Ihr Hof wurde der Mittelpunkt von gleichgesinnten Geistern. Am nächsten stand ihr Clement Marot; auch Erasmus gehört zu ihren Bewunderern. Der gewaltigste Geist jener Zeit ist unstreitig Rabelais; in seinen

* Egger, l. c. p. 161 ff.; 198 ff.

Digitized by Google

Werken zeigt sich am stärksten die Einwirkung des Altertums. Mit reger Schaffenslust ausgestattet, durchforschte er alle Zweige des Wissens; die Frucht seiner Arbeit legte er nieder in den unsterblichen Erzählungen von Gargantua und Pantagruel.

Auf allen Gebieten regt es sich jetzt. In der Theologie tritt Calvin mit seiner neuen Lehre auf, in der Philosophie Montaigne mit seinen „Essais", de Thou schreibt die „Historiarum sui temporis partes quinque". Schon waren die römischen und griechischen Autoren Gemeingut der gebildeten Welt geworden, denn Gutenbergs neue Erfindung sorgte für rasche Verbreitung.

Während die Prosa in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Vertreter fand, entfaltete sich die Poesie sehr langsam. Erst mit Ronsard und der Plejade trat sie mehr in den Vordergrund. Und erst jetzt erstand ein Dichter, der den Franzosen zum ersten Male eine Tragödie nach antikem Muster vorführte. An den Namen Jodelle's knüpft sich die Schöpfung dieser Dichtgattung in Frankreich. Doch hat weder Frankreich noch Italien Großes auf diesem Gebiete geleistet. Beiden Ländern galt Seneca als Vorbild, dessen verhängnisvoller Einfluß sich in sämtlichen Tragödien des 16. Jahrhunderts geltend macht.

Die Dichtungen Seneca's verdienen aber selbst kaum den Namen Tragödien. Handlung findet sich nur wenig darin. „Sie sind reich an rhetorischer Schönheit, an pomphafter Deklamation, an geistvoll zugespitzten Sinnsprüchen; jedoch in ihrem innersten Kern sind sie nichts als empörende Gräuel- und Schauerstücke, wie sie die groben Nerven der an die mörderischen Gladiatorenspiele gewöhnten Römer verlangten."* Das Grundprinzip der Tragödie ist die Gerechtigkeit; jede Schuld rächt sich bis in's vierte Geschlecht. Im Zeitalter eines Nero, wo Tugend und Sitte verhöhnt wurden, war eine ächte Tragödie nicht leicht möglich. In den Stücken jener Zeit, welche den Namen Tragödien führen, spiegeln sich die blutigen Gräuel wieder, welche die Regierung des Tyrannen brandmarken. „Es sind traurige Geschichten, empörende Gräßlichkeiten, nicht Tragik."*

Die italienische Tragik vermochte sich von Seneca nicht loszumachen. Wohl hatte Albertino Mussato in seinem Trauerspiele: „Eccerinis" ein richtiges Verständnis für Tragik gehabt: Die Schuldigen bleiben nicht

* Hettner: Ital. Studien ꝛc. p. 281.

Digitized by Google

ungestraft für ihre Missethaten, es trifft sie das Racheschwert Gottes. Auch Trissino hatte in seiner Sophonisbe (1514) noch echt tragische Situationen, seine Nachfolger aber verfielen in die Malerei des Gräßlichen und Ungeheuerlichen.

In einem ähnlichen Abhängigkeitsverhältnisse zu Seneca wie Trissino und besonders seine Nachfolger, stehen die Franzosen. Der Einfluß der griechischen Tragiker ist ein geringer, Seneca bleibt das Idol des ganzen 16. Jahrhunderts.

Wie schon erwähnt, ist Jodelle der Begründer der französischen Tragödie. Bisher hatte man nur Mysterien und Mirakel aufgeführt, die allmählich zu Possen herabsanken. Mit welchem Jubel die Kleopatra Jodelle's (1552) begrüßt wurde, beweisen die Hymnen, die auf ihn gedichtet wurden.

Ein Freundeskreis von 7 gleichgesinnten Männern fand sich zusammen, die mit Begeisterung die klassischen Studien aufnahmen und in edlem Wetteifer um die Palme rangen. An ihrer Spitze stand Pierre de Ronsard; auch Etienne Jodelle gehörte diesem Kreise an. Ein jeder lobte die Werke des andern, und was oft nur Begeisterung für die antike Welt war, wurde als dichterisches Genie betrachtet. Viel Unfertiges und Unreifes gedieh auf solchem Boden; Erzeugnisse des Augenblicks entstanden, gefeiert von der Mitwelt, doch gar bald vergessen von den folgenden Geschlechtern; und Jahrhunderte vergingen, ehe die Hand des Forschers sie wieder hervorholte und das Gute von dem Schlechten sonderte.

Jodelle's bedeutendster Nachfolger ist nun Robert Garnier, bei dem sich ein gewaltiger Fortschritt erkennen läßt. Über das Leben dieses Dichters ist nur wenig Sicheres bekannt, nicht einmal das Geburtsjahr steht fest. Übrigens verweisen wir auf Förster, der in seiner Ausgabe der Werke Garniers IV S. XXI ff. die beste und vollständigste Lebensbeschreibung unseres Dichters geliefert hat. Wir wenden uns nun seinen dramatischen Werken zu.

Garnier hat 8 Stücke hinterlassen, von denen eines, der Hippolyt, in dieser Abhandlung zum Gegenstand einer speziellen Untersuchung gemacht werden soll.

Digitized by Google

Was von der Verherrlichung der Dichter im 16. Jahrhundert bereits im Allgemeinen erwähnt wurde, gilt auch von Garnier. Wie hoch man ihn schätzte, geht aus der großen Zahl von Dichtungen* hervor, die ihm von den Zeitgenossen gewidmet worden sind. Unter andern haben ihm auch Ronsard, du Bellay, Baïf, R. Estienne gehuldigt. Aus einer in griechischer und französischer Sprache abgefaßten Widmung Estienne's seien hier folgende bezeichnende Verse angeführt:

„La Grece eut trois autheurs de la Muse tragique,
France plus que ces trois estime vn seul Garnier . . . .
Mais Garnier l'ornement du theatre François
Bien qu'il vienne apres eux les surpasse tous trois,
Et seul merite auoir la branche aux trois sacree.**

Doch die Werke des einst so gefeierten Dichters teilten das allgemeine Geschick. Man las sie bald nicht mehr, und wenn sie in der Folgezeit einmal erwähnt wurden, so geschah dies nur mit Geringschätzung. Einige Citate dieser Art mögen hier Raum finden: „On en juge aujourd'hui bien différemment, et peu de personnes voudraient se donner la peine de le lire".***

Strenger ist das Urteil La Harpe's: „Garnier s'éleva au-dessus d'eux. sans avoir encore ni pureté ni élégance; sa diction se rapproche d'avantage de la noblesse tragique, mais de manière à tomber souvent dans l'enflure. . . . Il offre pourtant quelques scènes touchantes par les sentiments qu'ils lui ont fournis, quoiqu'il ne sache pas les revêtir d'une expression convenable. La langue chez lui tient encore beaucoup de la rudesse de Ronsard . . ."† An einer andern Stelle sagt er von einem Monologe Cäsars: c'est la caricature du style héroique.††

In seinem „Examen d'Hippolyte" sagt Levée: „On sent ce que doit être le style d'un poète qui était contemporain de Jodelle. De grandes pensées, de sublimes images, de nobles sentiments

* Förster (l. c.) hat diese Hymnen den einzelnen Stücken Garniers vorangestellt.

** Förster l. c.: Porcie Bd. I S. 11.

*** Beauchamps: Recherches I, 442.

† La Harpe: Lycée etc. IV, 190.

†† ibid. p. 193.

Digitized by Google

deviennent sous sa plume des sentences communes, de bizarres et ridicules tableaux, de dégoûtantes trivialités.“*

Solche Urteile wurden Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts über die Werke eines Dichters gefällt, den man einst in ganz Frankreich feierte. Erst in neuerer Zeit hat man Garnier's Tragödien wieder der Vergessenheit entrissen und ihm einen ehrenvollen Platz in der Literatur angewiesen. Besonders Adolf Ebert hat sich in seiner „Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie“ um ihn verdient gemacht. Andere sind ihm gefolgt, wie Förster und Faguet. Förster hat die Werke des Dichters neu herausgegeben, Faguet sich am eingehendsten mit ihnen beschäftigt.

Nicht alles ist jedoch klar gestellt. Ein richtiges Urteil kann erst gefällt werden, wenn die einzelnen Stücke genau untersucht worden sind.

Herr Gantner** hat es unternommen, Garniers Antigone mit ihren Quellen zu vergleichen. Zweck dieser Abhandlung ist, nachzuweisen, wo Garnier den Stoff zu seinem Hippolyt fand, und wie er sich zu seinem Vorbilde verhält. Diese letztere Frage ist von Förster in folgender Weise beantwortet worden: „Während Hippolyte zwar nach zwei Mustern, nach Seneca's Phädra und Euripides' Hippolytos, gearbeitet ist, so ist doch der Inhalt beider Tragödien im großen und ganzen identisch.“***

Försters Behauptung, daß der Inhalt beider Tragödien im großen und ganzen identisch sei, beweist, daß er die Stücke beider Autoren nicht eingehend genug geprüft hat. Es scheint ihm außerdem entgangen zu sein, daß Euripides zwei Stücke, Hippolyt betitelt, geschrieben hat, von denen nur mehr eines vorhanden ist. Vielleicht dürfte es von Interesse sein, zunächst diesen Punkt etwas näher ins Auge zu fassen, [da der erste Hippolyt Seneca als Vorbild diente].

I. Teil. Euripides und Seneca.

A. Hippolytus prior.

Daß einmal zwei „Hippolyt“ vorhanden waren, erhellt aus verschiedenen Gründen. In erste Linie ist die Notiz des Scholiasten zu stellen: „ἔστι δὲ οὗτος ὁ Ἱππόλυτος δεύτερος καὶ στεφανίας προσαγο-

* Levée, Théâtre etc. XII p. 488.

** Gantner: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benützt? Passau 1887.

*** Garnier, Tragédies IV S. XXXIV.

Digitized by Google

ρευόμενος, ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι· τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων."* Daß das Wort δεύτερος sich nicht auf den Rang bei der Preisverteilung bezieht, geht aus den weiter oben stehenden Worten hervor: „πρῶτος Εὐριπίδης, δεύτερος Ἰοφῶν, τρίτος Ἴων." Der Ἱππόλυτος δεύτερος erhielt also den 1. Preis (Olymp. 87,4).

Bentley nimmt an, daß der zweite Hippolyt nur eine Ueberarbeitung des ersten gewesen sei. Non igitur δρᾶμα novum erat Hippolytus Στεφανίας, sed correctum duntaxat, atque interpolatum „διασκευὴ τοῦ προτέρου."** . . . Hartung dagegen nimmt zwei ganz verschiedene Stücke an.*** Ihm folgt Bernhardy „Ἱππόλυτος Στεφανηφόρος erhielt Ol. 87,4 (428) den ersten Preis. Eine verwandte Darstellung desselben Themas in dem noch längere Zeit und aufmerksam wegen mancher Vorzüge gelesenen Ἱππόλυτος καλυπτόμενος war durchgefallen: sein Plan erhellt aus der Nachbildung des Tragikers Seneca."† Hartungs Ansicht dürfte die richtige sein; denn wenn der ganze Plan eines Stückes geändert wird, so kann man nicht leicht von einer Überarbeitung reden. Die bei den Grammatikern citierten Stellen aus dem 1. Hippolyt hat Nauck gesammelt. Hartung gibt Genaueres in seinem Euripides restitutus: „Non enim, quasi prioris Hippolyti eum poeniteret, postmodum alterum correctiorem emendatioremque edidit, sed novam composuit tragoediam, quae cum priore praeter nomina et quaedam facta nihil haberet commune: id quod intelligitur non minus ex scriptorum quorundam testimoniis, quam ex fragmentis prioris Hippolyti, qui καλυπτόμενος cognominabatur."††

In dem Hippolytus posterior erscheint Phaedra als ein tugendhaftes Weib, die nur durch den Zorn der Göttin zum Verbrechen getrieben wird, im Hippolytus prior dagegen war sie als Buhlerin dargestellt, die mit allen Mitteln Hippolyt zu umgarnen sucht. Dies beweist die Stelle des scriptor vitae: „γράψαι τὸ δρᾶμα τὸν Ἱππόλυτον, ἐν ᾧ θριαμβεύει τὴν ἀναισχυντίαν τῶν γυναικῶν,†††

* Dindorfii Scholia graeca etc. I. 72.
** Bentley epist. ad Millium p. 18.
*** Hartung: Euripides restitutus I. 51 u. Euripides, Hippolyt, Einl. p. VII.
† Bernhardy: Grundriß der griech. Literatur 3. Aufl. 2. Teil 2. Abteil. p. 457.
†† Hartung, Eurip. restit. 41 ff.
††† Hartung, Eurip. restit. p. 41.

Digitized by Google

Aristophanes, Ranae 1043: „Οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας.“ Zur Entschuldigung diente Phaedra in jenem Stück, daß Theseus schon lange abwesend war, gleichfalls einer Liebschaft fröhnend. Darauf deutet Plutarch Moralia: „Καὶ ὁ σύσκηνος αὐτοῦ πάλιν, ὁρᾷς ὅτι τὴν τε Φαίδραν καὶ προσεγκαλοῦσαν τῷ Θησεῖ πεποίηκεν, ὡς διὰ τὰς ἐκείνου παρανομίας ἐραθεῖσαν τοῦ Ἱππολύτου.“* Im zweiten Hyppolyt kehrt Theseus dagegen von einer Pilgerreise zurück. Außerdem spricht die Nachbildung Seneka's dafür, daß der erste Hippolyt ein selbständiges Stück war. Wie bei Seneka, so ist im ersten Hippolyt Phaedra als Buhlerin dargestellt, wie die oben citierte Stelle aus Aristophanes andeutet: „Οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας“, ferner spricht dafür die Stelle des Scholiasten: „τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι“.

Ein Vergleich des Seneka'schen Stückes mit den erhaltenen Citaten aus dem ersten Hippolyt zeigt also, daß sie eine genaue Übereinstimmung bekunden.

B. Hippolytus posterior und Seneca's Phaedra.

Im zweiten Hippolyt spielt die Amme die Rolle, welche κατηγορίας ἄξιον ist, folglich kann sich obige Stelle nur auf Phaedra beziehen. Die natürliche Folge ist, daß die Amme im ersten Hippolyt die umgekehrte Rolle spielt, daß sie Phaedra vom Verbrechen zurückzuhalten sucht; denn ohne diese Gegenüberstellung würde das Stück ohne Spannung sein. Phaedra mußte der Amme gegenüber ihre Ansichten entwickeln. Dadurch erhielt der Dichter zugleich Gelegenheit die Schlechtigkeit der Weiber an Phaedra vor Augen zu führen.

Eine kurze Analyse der Phaedra des Seneca und des zweiten Hippolyt wird beweisen, daß beide Stücke grundverschieden sind. Bei Euripides (2. Hippolyt) tritt zuerst Aphrodite auf und gibt die Exposition des Stückes. Gewaltig ist ihre Macht, wer sich wider sie erhebt, den vernichtet sie. Diese Drohung wird sie sofort an Hippolyt wahr machen, der ihren Dienst verschmäht. Um dies zu erreichen, hat sie das Herz seiner Stiefmutter zur Liebe entfacht. Der Göttin Schickung ist es, die Phaedra zu dieser verhängnisvollen Liebe treibt, nicht eigene Lust.**

* Plutarch Moralia ed. Reiske Bd. VI p. 99. πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν.

** Wecklein, Ausgewählte Tragödien des Euripides v. 27... Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἐμοῖς βουλεύμασι.

Digitized by Google

Die Kypris zieht sich zurück, als sie Hippolyt mit seinem Gefolge kommen sieht. Dieser tritt auf die Bühne, begleitet von einem Chor von Jägern, welcher der Artemis Lob singt. Hippolyt tritt zum Bildnis dieser Göttin und schmückt es mit einem Kranz von frisch gepflückten Blumen. (Demnach scheint er von der Jagd zurückzukehren.) Ein alter Diener ermahnt seinen Herrn, das an der andern Seite des Eingangs aufgestellte Bild der Kypris nicht zu vergessen, allein der Amazone Sohn erwidert kurz, er wolle von einer Göttin nichts wissen, der man nur bei Nacht huldige. Durch diesen Frevel wird der Göttin Zorn aufs Neue beschworen, die Strafe folgt auf dem Fuße.

Nach dieser Einleitung beginnt die eigentliche Handlung, welche in zwei Teile zerfällt. I. Die leidende Phaedra (die Wirkung geht von Hippolyt aus) = Parodos. I. und II. Epeisodion. II. Der leidende Hippolyt, (die Wirkung geht von der toten Phaedra aus) 3. u. 4. Epeisodion.*

In der Parodos verkündet der Chor der Frauen, das Gerücht von Phaedra's Gram sei zu ihnen gedrungen. Hierauf erscheint diese selbst auf einem Ruhebett, begleitet von der Amme. Bald möchte die Königin in den Wäldern jagen, bald in der Rennbahn die mutigen Rosse bändigen. Nach solchen Ausbrüchen, welche die verzehrende Liebesglut ihr erpreßt, sinkt sie verzweifelt in die Kissen zurück. Umsonst fragt der Chor nach dem Leiden, selbst die Amme kennt dessen Grund nicht. Doch als sie ihre Herrin ermahnt, nicht zu verzweifeln, da nach ihrem Tode ihre unmündigen Sprößlinge in des Hippolyt Gewalt kämen, da stößt sie einen Wehruf aus; rasch erfolgt das Geständnis der Liebe, dem sich sofort der Wunsch beigesellt, die Schmach durch eigene Tötung zu tilgen. Dem tritt die Amme entgegen und erweckt Hoffnungen. Mit einem Zaubermittel will sie die Liebenden vereinen. Beim Abgehen der Amme bittet Phädra, sie möchte ihre Schmach dem Hippolyt nicht enthüllen, allein das ist gerade der Amme Absicht. Diese bindet den Jüngling durch einen Schwur, nichts von dem zu verraten, was sie ihm mitteile, dann enthüllt sie ihm den Antrag. Aber Hippolyt wendet sich voll Abscheu weg, und nur der Schwur hält ihn ab, alles seinem Vater zu offenbaren. Alsdann gibt sich Phädra den Tod, indem sie noch erklärt, sie werde auch den Geliebten in ihr Verhängnis hineinziehen.

* cfr. Wecklein Euripides Hippolyt p. 17.

Digitized by Google

Im zweiten Teil der Handlung (3. Epeisodion) kehrt Theseus von einer Pilgerreise zurück. Er vernimmt der Gattin Tod, entdeckt durch einen Brief, den sie in der Hand hält, den vermeintlichen Frevel seines Sohnes und ruft zuletzt den Fluch auf sein Haupt. Da naht Hippolyt selbst, der nichts von dem Verhängnis ahnt, das über ihm schwebt; Theseus läßt ihn mit harten Worten an, der Sohn sucht sich zu verteidigen; dies gelingt ihm aber nicht, da er ja durch den Eid gebunden die Wahrheit nicht sagen darf, zudem auch überzeugt ist, daß sein Vater ihm nicht glauben würde. Je ruhiger der Sohn ist, um so heftiger wird der Vater; das Epeisodion endet denn auch mit Hippolyts Verbannung.

Im vierten Epeisodion erfahren wir anfangs, daß Hippolyt dem Tode nahe ist. Theseus sieht darin ein gerechtes Strafgericht, willigt aber schließlich ein, daß der Sterbende vor ihn gebracht werde, aber nur, damit dieser im Angesicht des Todes seine Freveltat bekenne.

Am Schlusse erscheint die Göttin Artemis und nimmt dem unglücklichen Vater die Binde von den Augen. Hippolyt wird sterbend hereingebracht, die Göttin tröstet ihn mit dem Gedanken, sein Name werde nie vergessen werden, denn an seinem Grabe werden die Bräute ihre Lockenhaare weihen. Dann ermahnt sie ihn, seinem Vater zu vergeben und verschwindet, als der Tod an den Sterbenden tritt. Dieser beklagt mit rührender Verehrung das Unglück des Vaters, der ihn wegen einer Göttin Zorn morden mußte, sodann verhüllt er sein Antlitz und stirbt. —

Lassen wir dieser Analyse eine kurze Inhaltsangabe des Seneka'schen Stückes folgen.

Seneca's Phaedra.

Der 1. Akt 3 Szenen.

I. Die erste Szene enthält die Einleitung. Hippolyt tritt mit einem Gefolge von Jägern auf, denen er ihre Plätze für die Jagd anweist. Am Schlusse der Szene schickt er ein Gebet zu Diana, alsdann eilt er zur Jagd.

II. Erster Teil. Phaedra und die Amme. Phaedra erwähnt schon im Anfang ihres Gemahls Untreue; dieser flieht sie und sucht neue Liebesabenteuer. Doch dies ist ihr geringster Kummer, sie selbst wird von Liebesqualen gepeinigt. Im Folgenden zeigt sie ihren ganzen Charakter. Sie preist ihre Mutter Pasiphae glücklich, welche doch Gegenliebe fand, wenn auch in dem Führer der Herde.

Digitized by Google

In den Schlußworten gibt sie dem Gedanken Ausdruck, daß ihr ganzes Geschlecht von der Liebesgöttin verfolgt werde, um frühere Schmach zu rächen.

Die Amme sucht ihre Herrin zurückzuhalten, da ihre Unthat den Göttern nicht verborgen bleiben könne. Doch Phaedra will ihre Leidenschaft befriedigen, und da die Amme sie zu hindern sucht, erklärt sie sterben zu wollen. Die lange Betrachtung aber, welche Todesart sie wählen solle, läßt vermuten, daß es ihr mit der Drohung nicht ernst sei. (Wer sterben will, hält keine langen Reden, sondern verbirgt seine Gedanken, wie Eurydike in der Antigone des Sophocles und Jocaste im König Oedipus.)

Die Amme läßt sich in der That einschüchtern und erklärt den Willen ihrer Herrin erfüllen zu wollen.

Die 3. Szene ist durch ein Chorlied über die Macht der Liebe ausgefüllt.

II. Akt mit 4 Szenen. In der ersten Szene treten auf der Chor, der sich in den zwei ersten Versen teilnehmend nach dem Befinden der Königin erkundigt, die Amme und Phaedra. Da die Königin vor Liebesqualen fast von Sinnen ist, schickt die Amme ein Gebet zu Diana, damit sie Hippolyts Gesinnung wende. Ihr Gebet wird anscheinend erhört, denn gleich darauf erscheint dieser selbst.

Szene II. Die Amme fordert Hippolyt auf, sich nicht dem Dienst der Liebesgöttin zu entziehen. Der Jüngling hingegen zeigt seinen ganzen Haß gegen das weibliche Geschlecht. Am Schlusse kommt die Königin, ungeduldig ob des Ausgangs der Unterredung; sie sinkt ohnmächtig in Hippolyts Arme.

Szene III. Der entscheidende Moment. Phaedra erklärt ihrem Stiefsohn ihre Liebe, dieser zieht voll Abscheu das Schwert, läßt es aber dann in ihren Händen und entflieht. Da alles verloren ist, schiebt die Amme die Schuld auf Hippolyt und benützt dessen Schwert als Beweis.

Die IV. Szene enthält ein Chorlied über die Schönheit und Kraft Hippolyts.

Akt III. 4 Szenen. Theseus kehrt zurück und hört den Bericht der Amme über Phaedra's Entschluß, sich töten zu wollen. Als der König den Grund wissen will, der seine Gattin in den Tod treibe, da erhebt diese die Anklage gegen Hippolyt (II. Sz.). Theseus glaubt der Betrügerin und schleudert den Fluch auf seines Sohnes Haupt (III. Sz.).

Digitized by Google

Ein Chorlied über die Unbeständigkeit des Glücks füllt die 4. Szene.

Akt IV. 2 Szenen. In der ersten Szene erfahren wir Hippolyts Untergang (bei Euripides stirbt dieser auf der Bühne), in der zweiten Szene ergeht sich der Chor in Betrachtungen über das Geschick der Mächtigen.

Akt V. 2 Szenen. 1. Phaedra gesteht ihr Verbrechen und gibt sich den Tod. 2. Szene. Schluß. Theseus bricht in Klagen aus über sein Verhängnis und trifft die Vorbereitungen zur Leichenfeier seines Sohnes.

Ein Vergleich beider Stücke zeigt sofort, daß dieselben in ihrer Anlage grundverschieden sind. Seneca hat den Euripideischen Prolog und den deus ex machina weggelassen. Sein Stück beginnt mit dem Auftreten des Hippolyt, der sich zur Jagd rüstet, während er bei Euripides jedenfalls von der Jagd zurückkehrt, da er das Bildnis der Artemis mit frisch gepflückten Blumen bekränzt.

Während in dem Euripideischen Prolog die ganze Exposition des Stückes gegeben wird, vermißt man bei Seneca einen Zusammenhang zwischen dem Auftreten des Hippolyt und dem darauf folgenden leidenschaftlichen Erguße Phaedra's. Ferner tritt im ersten Akt Phaedra selbst auf und verrät ihre Liebe, und im Anfang des zweiten Aktes schildert die Amme erst die Wirkungen der Leidenschaft. Wie Wecklein treffend bemerkt, konnte die Schilderung der Amme nur dem Auftreten der Phaedra vorausgehen; nachdem aber Phaedra selbst aufgetreten ist, und die Zuschauer ihren Zustand mit eigenen Augen gesehen haben, wirken die Erklärungen der Amme nur störend für das Fortschreiten der Handlung. Im ersten Hippolyt ging der Prolog der Amme dem Erscheinen Phaedra's voraus, wie Wecklein richtig aus dem Scholiasten zu Theocrit II, 10. geschlossen hat.*

Die Verschiedenheit beider Stücke tritt besonders in dem Charakter der Phaedra und der Amme zu Tage. Bei Euripides (Hipp. II.) ist Phaedra keine Buhlerin, die Göttin hat ihr die Krankheit gesandt, gegen die sie mit aller Kraft anzukämpfen strebt. In diesem Ringen verzehrt sie ihre Kräfte, und dadurch wird die Amme auf den Grund ihrer Seelenqualen geführt. Nicht Phaedra's Wunsch ist es, daß die Erzieherin dem

* Wecklein l. c. Einleitung p. 10 „ταῖς ἔρωτι κατεχομέναις τὴν σελήνην μεταχαλεῖσθαι σύνηθες, ὡς καὶ Εὐριπίδης ποιεῖ Φαίδραν πράττουσαν ἐν τῷ καλυπτομένῳ Ἱππολύτῳ. Solches konnte nur erzählt sein und weist auf einen Prolog der Amme hin."

Digitized by Google

Hippolyt ihre Liebe mitteile (μή μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσῃς τόκῳ).* Die Amme thut es trotzdem; zuerst läßt sie Hippolyt schwören, nichts von dem zu verraten, was sie ihm mitteile, dann enthüllt sie ihm Phaedra's Liebe.

Hippolyt eilt hinweg, entsetzt ob solch abscheulichen Verbrechens. Alles ist verloren, Phaedra geht aus Scham in den Tod, sucht aber die Ehre ihrer Kinder zu retten, indem sie die Schuld auf Hippolyt wälzt. Dies geschieht durch einen Brief (δέλτος), den Theseus in den Händen der toten Gemahlin findet. —

Seneca's Phaedra ist das Gegenteil von der Phaedra im II. Hippolyt. In schamloser Weise entwickelt sie ihre Grundsätze und preist sogar ihre Mutter glücklich, die wenigstens Gegenliebe gefunden habe, wenn auch bei dem wilden Führer der Herde. Die Amme spielt dagegen die Besonnene, sie führt alle Gründe an, um ihre Herrin von dem Verbrechen abzulenken, bis zuletzt die Königin bereit ist nachzugeben. Allein sie will ihre Leidenschaft nicht bezwingen, sondern im Tode Vergessenheit suchen. Da sie aber erst lange von den Todesarten spricht, so macht die ganze Stelle den Eindruck, als thäte sie all dies, um die Amme zum Mitleid zu rühren.** Und dies gelingt ihr wirklich, denn die Liebe zu ihrer Herrin ist größer als der Abscheu vor der Sünde.

Die folgenden Szenen sind vollständig von Euripides verschieden, da Seneca's Phaedra die Liebe selbst gesteht. Sie kann nicht warten, bis die Amme versucht hat, den Jüngling umzustimmen, sondern sie eilt ungeduldig herbei und sinkt in Hippolyts Arme. Nichts von all dem ist im zweiten Hippolyt des Euripides zu finden. Dort teilt die Amme, wie erwähnt, gegen Phaedra's Willen deren unerträglichen Zustand mit, und als die Königin die Thatsache vernimmt, tötet sie sich. — Ganz verschieden sind ferner die Stücke vom zweiten Teile an.

Bei Euripides kehrt Theseus von einer Pilgerreise zurück und findet das Unheil im Hause. Erschütternd wirkt der Tod der Gattin auf den frommen Gemahl, allein das Maß ist noch nicht voll, auch der Sohn wird durch des eigenen Vaters Fluch zu Grunde gehen. Seneca läßt Theseus aus der Unterwelt zurückkehren, wo er mit Pirithous die Ge-

---

* Wecklein, Ausgew. Trag. des Eurip. v. 520.

** Dies wurde bereits p. 16 berührt.

Digitized by Google

mahlin Pluto's zu rauben suchte. Welche Verschiedenheit des Charakters bewirkt allein die Auffassung von der Abwesenheit des Theseus!

Bei Euripides ist Theseus ein frommer Pilger, bei Seneca ein buhlerischer Frevler. Dort findet Theseus seine Gattin tot; sie hat ihre Sünde gesühnt, bei Seneca tritt sie dem Gemahl frech entgegen und klagt mit eigenem Munde den unschuldigen Hippolyt an. Es fehlt nur noch, daß sie als treue Gattin in Theseus' Arme eilt, und Hippolyt ungerächt bleibt, das wäre der wahre Triumph des Lasters. Doch soweit kommt es nicht; der Sohn wird durch den Fluch des Vaters getötet. Das ist der einzige Punkt, in dem sich beide Stücke begegnen; aber wie ganz anders ist diese Szene wiederum bei Euripides als bei Seneca. Der Grieche hat den Untergang des Hippolyt zu einer schönen Szene benützt, er bringt den Vater und den sterbenden Sohn noch einmal zusammen, Hippolyt stirbt auf der Bühne. nachdem er seinem Vater verziehen hat.

Ganz anders hat Seneca den Schluß gestaltet. Ein Bote bringt den Bericht von Hippolyts Tod. Und erst jetzt wird die Königin von Reue ergriffen; sie erscheint mit dem Schwerte des Hippolyt auf den Zinnen des Hauses, und nachdem sie dem Gemahl ihre Schuld bekannt hat, tötet sie sich mit dem Rufe:

„Quid facere rapto debebas nato parens,
disce ex noverca: condere Acherontis plagis."*

Das gewissenlose, buhlerische Weib hält ihrem Gemahl am Schlusse eine Moralpredigt. Dem würdig ist auch des Theseus Schlußwort:

„istam terra defossam premat,
gravisque tellus impio capiti incubet."**

Mit dieser Analyse der Phaedra des Seneca und des zweiten Hippolyt von Euripides glaubt der Verfasser bewiesen zu haben, daß Seneca unmöglich den zweiten Hippolyt zu Grunde gelegt haben kann. Zugleich dürfte dieser Nachweis zu Gunsten Hartungs sprechen, der den zweiten Hippolyt als ein von dem ersten Hippolyt grundverschiedenes Stück bezeichnet. Indes gehört eine weitere Erörterung nicht in den Rahmen dieser Arbeit. Mag Euripides den zweiten Hippolyt bloß umgearbeitet haben, mag er hiezu von Sophocles angeregt worden sein oder nicht, für unsere Aufgabe genügt es zu wissen: Seneca kann für seine Phaedra den

* Seneca, edit. Leo v. 1199 ff.
** Leo l. c. v. 1279.

Digitized by Google

zweiten Hippolyt unmöglich benützt haben, wie dies aus den beiden Stücken selbst nachgewiesen wurde. Daraus ergibt sich, daß Försters Behauptung, beide Stücke seien im großen und ganzen identisch, auf falscher Anschauung beruht. Die weitere Folgerung ergibt sich von selbst: Garnier, zu dem wir jetzt übergehen, konnte Seneca und Euripides unmöglich neben einander benützen. Die Quellen zu Garnier's Hippolyt sind daher nicht bei Euripides zu suchen,* sondern einzig und allein bei Seneca. Dadurch wird auch Eberts Ausspruch richtig gestellt: „Garnier hat jedesmal (d. h. in dem Hippolyte, der Troade und der Antigone) aus mehreren Stücken des Altertums zugleich geschöpft ... Jedes Mal bildet ein Stück des Seneca die Basis und dieses ist dann, im Gegensatz zu den griechischen Quellen, genauer übertragen, so daß man sagen mag: mit einer Übersetzung des Seneca ist eine Bearbeitung griechischer Stücke desselben Stoffes, und zwar sind es Stücke von Euripides, combinirt und zu einem ganzen verbunden worden".** Zu diesem unrichtigen Urteile wurde Ebert verleitet, weil er überhaupt nur die Troade mit den Quellen verglichen hat. Daß Garnier in seinem Hippolyte nur Seneca folgt, hat bereits Faguet erkannt, ohne indes den Beweis dafür zu liefern. Er ist dabei aber in ein anderes Extrem verfallen, indem er nämlich Garnier im Hippolyt als einen sklavischen Nachahmer Seneca's betrachtet. Garnier, so meint er, folge seinem Vorbilde schülerhaft und übersetze fast beständig; doch verschließe er seine Augen weder dem Schönen noch dem Häßlichen.***

Dieses Urteil Faguet's ist wohl zu hart; an einer andern Stelle soll übrigens der Nachweis versucht werden, daß Garnier im Hippolyt sich seine Freiheit bewahrt hat. Eilen wir jetzt zu den Werken Garnier's.

II. Teil. Garnier's Dramen im Allgemeinen.

Der Hippolyt Garniers erschien 1573 (nach Faguet 1572) und fällt in die ersten Jahre seiner Laufbahn als Dramatiker; vorausgegangen

* Eine und zwar einzige Ausnahme hiervon ist vielleicht das von den Jägern gesungene Chorlied. (Siehe weiter unten p. 34.)

** Entwickelungsgeschichte ꝛc. p. 156, 157.

*** Faguet: La Tragédié française au 16e siècle p. 188. „Garnier est presque écolier. Il traduit constamment. Pourtant l'engouement ne lui ferme pas les yeux, et il sait corriger.

Digitized by Google

war 1568 „Porcie", ein Stück, „dem eine jede der drei Einheiten fehlt".* Am empfindlichsten macht sich der Mangel einer einheitlichen Handlung fühlbar. Das Interesse ist zwischen verschiedenen Personen geteilt. Brutus, Cassius, Porcia machen dieselben Ansprüche an unser Mitgefühl; dazu kommt, daß der Tod all dieser Personen nur erzählt wird. Nach Seneca's Muster gewinnt Garnier dadurch Gelegenheit, drei glänzende Erzählungen über den Tod der Helden einzuflechten, eine Gelegenheit, die er sich nicht entgehen läßt.

Sainte-Beuve** verwirft dieses Stück mit vollem Recht, aber er beurteilt ungerechter Weise die Fähigkeiten des Dichters nach seinem schwächsten Stück.

Fünf Jahre feierte die Muse des Dichters, bis sie den Hippolyt erzeugte. In dieser Tragödie ist ein großer Fortschritt bemerkbar. Da übrigens dieses Stück im Nachfolgenden näher untersucht werden soll, so wird es sich empfehlen, einen kurzen Überblick über Garnier's übrige Stücke vorauszuschicken.

Die „Cornélie" ist eine ebenso schwache Tragödie wie die „Porcie". Denn wie bereits von Faguet richtig hervorgehoben worden ist, betrachtete Garnier die Tragödie nur als eine Reihe von Auseinandersetzungen (Expositionen).***

Im Marc-Antoine (1578) erkennen wir einen bedeutenden Fortschritt. Die Charaktere sind kräftig gezeichnet, gewaltige Leidenschaften werden entfesselt, es ist (dramatische) Handlung in dem Stück.

In der Troade (1579) und in der Antigone (1580) verläßt Garnier den eingeschlagenen Weg. Um Handlung in seine Stücke zu bringen, nimmt er seine Zuflucht zur Kontamination. Er gewinnt dadurch allerdings an Stoff, allein es gelingt ihm nicht, die Dramen zu einem Guß zu verarbeiten. In der Troade benützt er vier verschiedene Tragödien, unter dem Vorwande Seneca zu verbessern, der für seine Troade† schon zwei Stücke benützt hatte (Trojanerinnen und Hekuba).

Für die „Antigone" benützt Garnier sämtliche Dichter, die über

* Ebert, l. c. p. 155.

** Sainte-Beuve: Tableau etc. p. 169 ff.

*** Faguet, Trag. fr. au 16e siècle p. 186: „une série d'expositions".

† Faguet, l. c. p. 203 bemerkt zu der Troade: „Il a, dans ses cinq actes, traité sommairement quatre tragédies différentes sous prétexte de corriger Sénèque, dont le tort pourrait bien être d'en avoir traité deux."

Digitized by Google

diesen Stoff geschrieben hatten. Man kann schwerlich behaupten, daß der Dichter mit diesem Versuche einen glücklichen Griff gethan habe, denn es ist ihm durchaus nicht gelungen, die benützten Stücke einheitlich zu gestalten. Der Grund, der ihn bewog, zu diesem schon von Terenz beliebten Mittel der Kontamination zu greifen, mag darin liegen, daß die Stücke des Euripides und noch mehr die des Seneca zu wenig Handlung boten, um eine Tragödie nach seinem Geschmack zu bilden. Um die Leere zu füllen, griff Garnier, wie gesagt, zu dem Mittel der Kontamination. Auf diese Weise kam er auch zu Sophocles, dessen Antigone er einfach an der passenden Stelle anreihte. Daß Garnier der Nachahmung des Sophocles so viel verdanke, wie Gantner annimmt, dürfte doch zu viel behauptet sein. „Der plötzliche Übergang", so sagt er, „von dem leider nur zu oft gerechtfertigten Tadel, den die früheren Stücke Garnier's erfuhren, zu dem einstimmigen begeisterten Lob, das seine Jüdinnen bei allen Litteratoren fanden, war für mich wenigstens immer eine unausgefüllte Kluft. Die Lösung desselben (Rätsels), glaube ich, kann einzig und allein in der fruchtbringenden Nachahmung des Meisters aller Tragik gefunden werden."*

Herr Gantner spricht von einem plötzlichen Übergang vom Tadel zum Lob und schreibt den bei Garnier zu Tage tretenden Fortschritt dem Einfluß des Sophocles zu. Dieser Fortschritt war aber kein so plötzlicher, denn vor den Juifves verfaßte Garnier, wenn auch keine Tragödie, so doch ein historisches Drama mit glücklichem Ausgange, nämlich die Bradamante, ein wirklich gutes Stück, von dem Faguet bereits gesagt hat, daß es gleichsam die Jugend der Kunst zeige.** Das letzte und beste Werk Garniers sind „die Jüdinnen". Der Dichter hat Handlung hineingebracht, ohne es zu überladen. Er ist von dem Wege, den er in der „Troade" und in der „Antigone" eingeschlagen hatte, zur Einfachheit und Einheit zurückgekommen, wie sie uns im „Marc-Antoine" und im „Hippolyte" begegnen. In der „Bradamante" hat Garnier den richtigen Weg eingeschlagen, in den Jüdinnen ist er, besonders hinsichtlich des formgewandten poetischen Ausdrucks, zu einer relativen Vollendung gelangt. Jene edle Sprache, durch welche die „Juifves" ausgezeichnet sind, mag wohl hauptsächlich durch die Diktion von Garniers Vorlage beeinflußt worden sein. Unser Dichter schöpfte bekanntlich aus der heil.

* Gantner, l. c. p. 60.

** Tragédie fr. p. 215 „Ceci est comme l'adolescence de l'art."

Digitized by Google

Schrift, und wo gibt es einen Menschen, den diese einfache und doch so kräftige poetische Sprache, sei es in der Urschrift oder in einer Übertragung, nicht zu begeistern vermöchte?

Was aber den Fortschritt gegenüber seinen früheren Stücken betrifft, so hat wohl Garnier selbst seinen Weg gefunden. Die ersten Stücke waren ihm zu inhaltsleer, die Deklamationen der Seneca'schen Helden konnten ihn nicht vollkommen befriedigen, deshalb suchte er nach reicherem Inhalt und verfiel in den Fehler, verschiedene Stücke zu kontaminieren. Aber nachdem er dieses Verfahren in zwei Tragödien angewandt hatte, kehrte er in den Juifves wieder zur früheren Einfachheit zurück. Auch der gerade 10 Jahre früher gedichtete Hippolyt ist in dieser Beziehung musterhaft. Was die Komposition anlangt, erhebt er sich weit über die kontaminierten Stücke. Beweise für die Richtigkeit dieser Ansicht hoffe ich in dem nun folgenden Abschnitte beibringen zu können.

B. Garnier's Hippolyt und Seneca's Phaedra.

a) Vergleich im Allgemeinen.

1. Gliederung des dramatischen Stoffes.

Der Hippolyt Garnier's zerfällt wie die Phaedra des Seneca in fünf Akte. Der französische Dichter hat indes nicht dieselbe Einteilung, wie Seneca beibehalten, sondern ist selbständig vorgegangen. Der I. Akt ist Garnier's eigenste Erfindung und Zuthat. Am Schlusse zieht er dagegen den IV. und V. Akt der Phaedra in einen einzigen zusammen. Der Inhalt erschien ihm für zwei Akte zu dürftig, deshalb suchte er einen Ausweg.* Er fand ihn in einem Prologe, den er als besonderen Akt den andern vier Akten vorsetzte. Der II. Akt des Hippolyt entspricht ungefähr dem I. Akt der Phaedra, der III. dem zweiten, der IV. dem dritten, der V. dem vierten und fünften.

* In der Porcia verwendet er noch einen vollen Akt für den Tod des Brutus und Cassius, einen Akt für den Tod der Porcia. Er folgt in dieser Anordnung Seneca's Muster, dem der Tod eines Helden eine willkommene Gelegenheit zu rhetorischen Deklamationen bietet. Dies trifft auch für seine Phaedra zu. Der IV. Akt enthält den Tod des Hippolyt, der V. den der Phaedra. Da Garnier, wie oben bemerkt wurde, die Leere in diesen beiden Akten fühlte, zog er sie in einen zusammen.

Digitized by Google

2. Verwendung des Chors.

Die Akte werden, wie üblich, durch Chorlieder getrennt; im letzten Akt befindet sich das Lied vor der letzten Szene (zwischen dem IV. und V. Akt des Seneca). Im I. Akte hat Garnier einen Chor der Jäger aufgenommen, die das Gefolge Hippolyts bilden. Seneca bringt wohl auch die Jäger auf die Bühne, doch spielen sie nur eine stumme Rolle. In den übrigen Akten des Hippolyt tritt der Chor der Frauen auf,* allein er nimmt nirgends direkten Anteil an der Handlung, sondern beschreibt was er will, damit das Stück, wie Nisard meint, eine ordentliche Länge erhalte.**

Einen bedeutenden Fortschritt hinsichtlich des Chors hat Garnier im Hippolyt gemacht. In der Porcia treten verschiedene „Chöre" auf, wodurch die Einheit der Handlung sicherlich nicht gefördert wird.

Garnier fand, wie die Dichter des 16. Jahrhunderts überhaupt, den Chor in den antiken Tragödien vor. Sie nahmen ihn herüber, da sie sich äußerlich genau an ihr Vorbild hielten, allein sie bedachten nicht, daß der antike Chor zum Wesen der griechischen Tragödie gehörte, weil diese eben aus dem Chor entstanden war. Bei Äschylos spielt der Chor die Rolle des Protagonisten, Sophocles hat ihm strenge Grenzen gezogen. Seine Chorlieder sind lyrische Partien, welche in die einzelnen Epeisodien eingeflochten sind.

Aber schon bei Euripides hat der Chor seine ursprüngliche Bedeutung verloren. Selten steht er in enger Berührung mit der Handlung, meistens enthält er philosophische Betrachtungen, aus denen wir den Spötter selbst hören. Der Glaube an die Götter wankte, wie sollten da noch Lieder zum Preise derselben ertönen? Die Tragödie des Euripides lenkt in moderne Bahnen, aber er konnte und durfte mit dem Althergebrachten nicht brechen, weshalb er auch den Chor der Form, aber nicht dem Wesen nach beibehielt.

---

* Nach Peiper und Richter p. 143, soll der Chor aus Cressae bestehen. Daß Phaedra Gefährtinnen aus der Heimat mitgebracht hatte, ist wahrscheinlich, daß sie aber den Chor nicht bildeten, erhellt aus Akt II, Chorlied: „Quid sinat inausum feminae praeceps furor", Leo v. 824. Der Chor steht offenbar auf Seite des Hippolyt. Bei Garnier sind es Athenerinnen, cfr. v. 2260: „Faisons, ô mes compagnes, rententir les montagnes etc.

** Nisard, Études etc. T. 1 p. 240 ... „décrit ce qu'il veut ... afin que la pièce ait une raisonnable longueur."

Digitized by Google

Seneca nahm den Chor in seine Tragödien auf, obwohl er auf römische Verhältnisse nicht paßte, da die Grundbedingung fehlte: die Religion. In der sitten- und gewissenlosen Zeit eines Nero konnte der antike Chor und die griechische Tragödie überhaupt niemmer Wurzel fassen.

Mit der Stellung des Chors bei Seneca ist auch die Bedeutung desselben für die französische Tragödie gegeben. Er füllt nach Julius Cäsar Scaliger's Rezept die Pause zwischen den einzelnen Akten aus. Auch Garnier betrachtete den Chor nur als pars actus inter actum. Er sagt selbst in der Vorrede zur Brabamante: „et par-ce, qu'il n'ya point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes. ..."* Nach dem Grundsatz, daß der Chor nur einen Zwischenakt vertrete, ist auch der Chor der Jäger im Hippolyt eingeführt; er scheidet den ersten und zweiten Akt. Von da ab ist er einheitlich bis zum Schlusse. Manche Chorpartie ist Garnier gut gelungen, trotzdem kann nicht behauptet werden, daß die Einführung des französischen Chores, die nur aus der äußerlichen Anlehnung an das alte Drama hervorging, ein Gewinn für die französische Tragödie gewesen sei.

3. Entwickelung der Charaktere.

Zu den Hauptbedingungen einer guten Tragödie gehört eine richtige Charakterzeichnung. Garnier lehnt sich in dieser Beziehung eng an Seneca an; sein Stück wäre besser Phaedra betitelt, da Hippolyt bloß eine untergeordnete Rolle spielt. Doch soll entsprechend dem Titel des Stückes zuerst der Charakter des Hippolyt in's Auge gefaßt werden.

Hippolyt ist bei Seneca wie bei Euripides der rauhe Jägersmann, der nichts von dem Dienst der Venus wissen will. Durch sein allzuschroffes Ablehnen des Liebeskultus erzürnt er die Göttin und legt so den Grund zu seinem Untergang. Sehr gut ist die Motivierung im zweiten Hippolyt des Euripides durchgeführt. Der Jäger bringt der Artemis sein Opfer, während er der Kypris den Rücken kehrt; dadurch fordert er diese Göttin gleichsam zur Rache heraus. Weder Seneca noch Garnier hat diese Stelle benützt; bei ihnen ist es mehr die Rachsucht der Phaedra, die Hippolyt zu Grunde richtet, als der Zorn der Kypris. Dadurch wird Phaedra in den Vordergrund gerückt; sie ist in der That die Heldin des Stückes, sowohl bei dem Römer als auch bei dem Franzosen, und was

* Garnier, ed. Förster IV,5.

Digitized by Google

für eine Heldin! Bekanntlich geht Seneca's Bestreben dahin, das Furchtbare ohne Verhüllung auf die Bühne zu bringen. Seine Phaedra ist nicht bloß ein liebendes Weib, sie ist rasend und sucht mit allen Mitteln ihr Ziel zu erreichen. Keine Vorstellung der Amme hilft. Zuletzt, als Phaedra nichts mehr zu entgegnen vermag, erklärt sie sterben zu wollen. In der weiteren Entwickelung folgt Garnier seinem Vorbilde, erhebt sich aber weit über ihn in der Szene von Phaedra's Tode. Bei Seneca macht Phaedra dem Theseus den Vorwurf, daß er irgend jemand den Tod bringe, so oft er zurückkehre (Aegeus, Hippolyt). Sie fleht den Schatten des Geliebten um Verzeihung an. Nicht vermag sie mehr das Lager des Gatten zu teilen, den sie getäuscht hat; nur der Tod kann die Schmach tilgen.

Diese Szene ist bei Seneca glänzend, und doch hat sie einige Mängel. Denn Phaedra opfert sich weniger aus Scham und Reue über ihre Untreue, als darüber, daß sie den Geliebten in den Tod getrieben hat. Dieser Umstand zwingt sie zum Bekenntnis ihrer Schuld. Faguet dürfte übrigens zu weit gehen mit der Behauptung, diese Szene sei bei Seneca voll Mängel. Zum Beweise führt er die Stelle an:

„Coniugis thalamos petam
tanto impiatos facinore? hoc derat nefas
ut vindicato sancta fruereris toro.*

Er meint, Phaedra werde hassenswert, wenn sie angesichts ihres Gemahls diese Worte** ausspreche. Diese Worte stößt Phaedra doch nur in dem Gefühle ihrer eigenen Erbärmlichkeit aus; sie sind jedenfalls ironisch aufzufassen, so daß sie nicht so abstoßen, wie Faguet meint. Am Schlusse freilich passen die Worte: „Lerne von der Stiefmutter sterben", nicht für sie, denn Phaedra steht es am wenigsten zu, ihrem Gemahl, den sie betrogen hat, auch noch gute Lehren zu geben. Sehr gut hat Garnier die eben besprochene Szene Seneca's verwertet. Dramatisch wirksam ist die Stelle (v. 2167), wo Theseus sich nach dem Grund von Phaedra's Kummer erkundigt.

„Dites, ma douce Amie, auez-vous receu ores
Quelque nouuel ennuy, que ie poursuiue encore?"

---

* Leo v. 1185.

** Faguet, Trag. fr. p. 189: „N'est-elle pas odieuse, cette femme qui sur le corps de son amant, devant son mari, peut s'écrier: „Puis-je partager le lit de mon époux souillé par un si grand crime?"

Digitized by Google

Wie furchtbar muß ihn das Geständnis seiner Gemahlin treffen: Leichtgläubiger Theseus, durch eine falsche Anklage bist Du der Mörder deines Sohnes geworden!" Sie will sterben, um wenigstens im Tode mit demjenigen vereint zu sein, der ihr im Leben nicht angehören wollte. Die Verse sind wert, wörtlich angeführt zu werden.

2222. Las! et que puis-ie moins qu'ore à la mort courir
Ayant perdu ma vie, et l'ayant, malheureuse,
Perdue par ma faute en ardeur amoureuse?
Le destin enuieux et cruel n'a permis
Que nous puissions viuans nous embrasser amis:
Las! qu'il permette aumoins que de nos ames vuides
Nos corps se puissent ioindre aux sepulchres humides
Ne me refusez point, Hippolyte, ie veux
Amortir de mon sang mes impudiques feux.
Mes propos ne sont plus d'amoureuse destresse,
Ie n'ay rien de lascif qui vostre ame reblesse:
Oyez-moy hardiment, ie veux vous requerir
Pardon de mon mesfait, deuant que de mourir."

Die schuldbeladene Frau fürchtet den Schatten des Geliebten zu beleidigen; trotz ihrer großen Schuld erregt sie unser Mitleid. In Phaedra haben wir die Anfänge einer Charakterzeichnung.

Was den Charakter des Theseus betrifft, so folgt Garnier dem Römer, nur am Schlusse läßt er Theseus nicht den Fluch aussprechen, mit dem Seneca schließt:

„istam terra defossam premat
gravisque tellus impio capiti incubet."

Garnier's Auffassung ist edler, wenn auch nicht antik. Theseus, niedergebeugt unter der Wucht der Ereignisse, hat keinen Fluch mehr für andere, er trägt schwer genug an der eigenen Schuld.

Vollständig geändert ist der Charakter der Amme in Garnier's Hippolyt. Bei Euripides sowohl wie bei Seneca tritt nämlich die Amme ab, ohne daß man Weiteres über ihr Schicksal vernimmt. Dies fällt besonders bei Euripides auf, wo doch die Amme die Hauptschuld trifft. Garnier erkannte, daß die Amme nicht straflos ausgehen dürfe. Er läßt sie daher am Schlusse des letzten Aktes noch einmal auftreten. Sie bejammert das Unglück des Hauses; von Gewissensbissen gequält, beschließt sie zu sterben. Mit ihrem freiwilligen Tode sühnt sie ihre Schuld, denn wenn sie auch anfangs Phaedra's Leidenschaft entgegentrat, so ließ sie sich schließlich doch umstimmen; ja sie klagte Hippolyt des Frevels an;

Digitized by Google

allerdings hatte sie dabei das Wohl ihrer Herrin im Auge. Diese steht aber jetzt rein da, während sich an Hippolyt das Verhängnis erfüllen wird. Erst nachdem die Gebieterin außer Gefahr ist, denkt die Amme an sich. Für ihre Herrin hatte sie ein Verbrechen begangen, doch dieses erfordert Sühne, welche sie mit dem eigenen Blute erkauft.

Garnier hat, wie sich aus dem Vorausstehenden erkennen läßt, den Charakter der Amme selbständig gezeichnet, mit sicherem Blick erkennt er die Mängel seines Vorbildes und sucht sie zu verbessern. Faguet hat diesen Zug nicht bemerkt, sonst würde er schwerlich gesagt haben: „Garnier est presque écolier", „il traduit presque constamment".*

Im Gegenteil, man kann sagen, daß Garnier den Seneca mit großer Klugheit benützt und ihn verbessert, da wo es nötig ist.

4. Dichterische Ausdrucksweise.

Was den Stil Garniers betrifft, so darf man nicht übersehen, daß Seneca sein Lehrer ist. Als Übersetzer ist Garnier frisch und kräftig, oft erhebt er sich zu wirklicher Schönheit. Zum Beweise dafür mögen folgende Verse beispielshalber hier angeführt werden.

„te, te, soror quacumque siderei poli
in parte fulges, invoco ad causam parem:
domus sorores una corripuit duas;
te genitor, at me natus. en supplex jacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
respersa labe nulla, et intacta, innocens
tibi mutor uni. certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet, aut vitae dies.
miserere amantis".**

Garniers Übersetzung lautet:

„or quelque part du ciel que ton astre plaisant
Soit, ô ma chere sœur, à cette heure luisant,
Regarde par pitié moy ta pauure germaine
Endurer comme toy cette amoureuse peine.
Tu as aimé le pere, et pour luy tu desfis
Le grand monstre de Gnide, et moy i'aime le fils.
O tourment de mon cœur, Amour qui me consommes!
O mon bel Hippolyte, honneur des ieunes hommes,
Ie viens la larme à l'œil me ietter deuant vous,
Et d'amour enyuree, embrasser vos genous,

* Trag. fr. p. 188.

** Leo, Senecae Trag. p. 153 v. 663 ff.

Digitized by Google

Princesse miserable, auec constante enuie
De borner à vos pieds mon amour, ou ma vie:
Ayez pitié de moy".*

Wenn Garnier den Seneca nachahmt, so führt er dessen Gedanken weiter aus, selten kürzt er, wohl aber weicht er in der Anordnung des Stoffes von ihm ab. Bei Seneca tritt v. 360 zuerst die Amme auf, später Phaedra, bei Garnier erscheint zuerst die Königin. Die zweite Szene des II. Aktes hat Garnier wesentlich geändert. Was bei dem Römer die Amme sagt, wird bei dem Franzosen der Phaedra in den Mund gelegt. Ferner hat er aus Seneca v. 432—482 und 483—564 (Dialog der Amme und des Hippolyt) vier Gespräche gemacht. Weitere Einzelnheiten sollen später zur Besprechung gelangen.

Daß Garnier viele Fehler von Seneca annahm, ist bei der Verehrung, die man im 16. Jahrhundert dem Römer entgegenbrachte, nicht zu verwundern. Nicht Garnier allein, sondern seine ganze Zeit stand unter jenem Einflusse, und da sich der Dichter nach dem Geschmacke der Zeit richten mußte, wird sich manches Urteil milder gestalten, wenn man ihn stets von diesem Standpunkt aus betrachtet hätte. Wenn Patin** die Fortschritte von Garnier's Stil gegenüber Jodelle seinen Vorbildern zuschreibt, so ist bereits in der vorliegenden Untersuchung darauf hingewiesen worden, daß Garnier nicht bloß Fortschritte hinsichtlich des Stils gemacht hat, sondern auch in der Charakterzeichnung und in der Komposition.

Garnier ist, wie in allen Stücken, so auch im Hippolyt reich an Sentenzen,*** aber erhebt sich nicht über das Gewöhnliche, z. B. „Qui promet quelque chose, il y doit satisfaire" (v. 544).

Es ist kaum nötig hinzufügen, daß Garnier auch hierin seinem Muster Seneca gefolgt ist, über dessen Kompositionsweise bereits Scaliger und Nisard geurteilt haben. Ersterer hat in seiner Poetik ein Rezept gegeben, wie man eine Tragödie aufzubauen habe. Wie hoch er Seneca

* Garnier, ed. Förster, Bd. II v. 1427 ff.

** Patin Études etc. p. 108: „Garnier a fait faire quelques progrès à la tragédie classique de Jodelle, mais je l'ai déjà dit, seulement des progrès de style. A ce perfectionnement ont concouru à peu près également et Sénèque et les tragiques grecs".

*** Siehe hierüber Kahnt P.: Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelle's und Garnier's Tragödien und Seneca's Einfluß. Diss. Marburg 1887.

Digitized by Google

ſtellte, erhellt aus ſeinen eigenen Worten.* Seneca quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo: cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem. Inventiones sane illorum sunt: at majestas carminis, sonus, spiritus ipius. Wie man ſieht, legt Seneca kein Gewicht auf die Erfindung, ſehr viel jedoch auf die Diktion. Sehr hart urteilt Niſard über die Tragödie des Seneca**. Er führt drei Teile an, aus denen eine Seneca'ſche Tragödie beſtehe. 1. Beſchreibungen, 2. Deklamationen, 3. Sinnſprüche. Daß Niſard in dieſem Urteile zu weit geht, wird niemand beſtreiten, denn Seneca hat ſehr viele Vorzüge. Treffend ſind die epigrammatiſchen Antworten an einzelnen Stellen, meiſterhaft iſt ſeine Detailmalerei, ſelbſt da, wo dies als Fehler betrachtet werden muß. Wie viel Garnier in der Diktion gefehlt hat, mögen folgende Beiſpiele zeigen.

Der erſte Akt Garniers beſteht aus drei Teilen. Aegeus ſpricht in 142 Verſen, Hippolyt ebenfalls in 142, danu tritt der Chor der Jäger auf. Von v. 45 an berichtet Aegeus umſtändlich die Rettung des Theſeus. Und was enthalten die 142 Verſe, die Hippolyt ſpricht? Weiter nichts, als den Bericht, daß er durch einen Traum und durch andere Zeichen geſchreckt wnrde. Dadurch muß die Rede weitſchweifig und langweilig werden. Auch die übrigen Akte ſind von dieſem Vorwurfe nicht frei. Von den vielen ſchwülſtigen Stellen möge folgende als Probe dienen. Sie ſchildert die Verheerung, welche die Liebe an Phaedra bewirkt hat.

v. 1111 „Cette belle couleur de roses, et de lis
N'honore plus sa ioüe et son front appallis
Les beaux yeux soleillez, qui la faisoyent paroistre
Vray tige lumineux de Phebus son ancestre,
N'ont plus rien de diuin, comme ils souloyent auoir:
Ains, tous chargez d'humeurs, ne cessent de pleuuoir
Le long de son visage, et d'vne eau qui chemine,
Goutte à goutte roulant luy lauent la poitrine.
Ainsi qu'aucunefois on voit sur le coupeau
Du Taure inaccessible vne pluuieuse eau
Tomber humidement du centre de la nüe
Et la neige escouler de sa teste chenüe."

* J. C. Scaliger Poetice, l. c. VI,6, citiert von Ebert l. c. p. 150, vergl. hiezu Breitinger: Les Unités d'Aristote p. 9 und p. 50.

** Nisard: Études etc. I p. 136 „J'ai dit que cette recette se composait, par parties à peu près égales, 1° de descriptions, 2° de déclamations, 3° de sentences philosophiques. C'est là tout."

Digitized by Google

Aber nicht allein die Fehler Seneca's hat Garnier angenommen, auch seine Vorzüge machte er sich zu eigen. Groß ist der Römer in seinen kurzen, treffenden Antworten. Eine solche Stelle hat Garnier Akt II, 549 ff. nachgebildet, die an Kraft Seneca nicht nachsteht.

Nourrice Ce que Thesee a faict, il l'a faict pour autruy
Phèdre Il en est d'autant plus punissable que luy
N. Pirithois de sa Dame auoit l'ame embrasee.
Ph. Cela luy sert d'excuse, et non pas à Thesee
N. L'on parlera par tout d'vn amy si parfaict
Ph. L'on parlera par tout d'vn si malheureux faict
N. Pluton l'auoit jadis à sa mere rauie.
Ph. Si Pluton a mal faict, y portent-ils enuie?
N. Ils ne sont rauisseurs que sur vn rauisseur.
Ph. Pluton l'a prise à femme, et en est possesseur.
N. Mais à qui se plaindra Pluton de son offense?
Ph. Il ne s'en plaindra pas, il en prendra vengence.

Mit den letzten Worten Phaedra's wird zugleich die weitere Entwickelung der Handlung angedeutet. Pluto wird Rache nehmen; ohne es zu ahnen, spricht die Königin die verhängnisvollen Worte aus. Ja Pluto wird Rache nehmen am ganzen Hause des Thesens, und zwar durch Phaedra selbst.

Zwei prächtige Stellen, die von dem Geschmacke unseres Dichters zeugen, mögen hier Raum finden. Weitere Einzelnheiten werden später besprochen werden. Die eine dieser Stellen findet sich Akt I, 149:

Hipp. „O beau Soleil luisant, belle et claire planette
Qui pousses tes rayons dedans la nuict brunette:
O grand Dieu perruquier, qui lumineux esteins
Me decharmant les yeux, l'horreur des songes vains,
Qui ores trauailloyent durant cette nuict sombre
Mon esprit combatu d'vn larmoyable encombre,
Ie te saluë, ô Pere, et resaluë encor,
Toy, ton char, tes cheuaux, et tes beaux rayons d'or."

Die zweite Stelle steht Akt III, 1025;

O vous creuses forests qui recelez ma vie,
Qui bien ialousement ie vous porte d'enuie!
O vous coustaux pierreux, qui l'allez esprouuant
A la suitte d'vn Cerf, ou d'vn Sanglier bauant,
Que ie vous suis despite! O vous aussi fontaines,
Qui allez ondelant par les herbeuses plaines,
Et par tortis cauez, roulez touſiours à val,
Que ie vous veux helas! que ie vous veux de mal!

Digitized by Google

Ces't vous qu'il va baisant, quand lassé de la chasse,
Degoutant de sueur et d'vne honneste crasse,
Couché sur vostre bord tout plat il va lauant
Les léures et sa soif en vostre eau l'abreuuant."

An einzelnen Stellen verbessert Garnier sein Vorbild, so im IV. Akte, wo die zerrissenen Glieder des toten Hippolyt auf die Bühne gebracht werden. Seneca malt die Zerstückelung des Körpers in ekelerregender Weise aus, Garnier hat die Stelle gemildert, leider nicht ganz unterdrückt.*

Sehr hübsch hat er die Verse wiedergegeben:

„maestaeque domini membra vestigant canes."**

„Ses chiens autour de luy piteusement hurlans
Se monstroyent du malheur de leur maistre dolens:"***

Aus diesen Verbesserungen, die Garnier gemacht hat, erhellt deutlich, daß er mit Bewußtsein vorwärts schreitet, daß er sein Vorbild mit offenen Augen benützt, die schönen Stellen herübernimmt, die ihm nicht zusagenden nach Kräften verbessert.

Dies geschieht aber im Hippolyt ebenso gut, wie in der Antigone, so daß demnach Gantners Bemerkung „man muß anerkennen, daß unser Dichter von Sophocles ungeheuer viel gelernt hat",† nicht ganz zutreffend sein dürfte.

b) Vergleich der Handlung in den einzelnen Szenen.

Der erste Akt†† beginnt mit dem Auftreten von Aegeus Schatten: „Ie sors de l'Acheron, d'où les ombres des morts. Ne ressortent jamais etc.." Dieser Eingang mag wohl von der Hekuba des Euripides beeinflußt worden sein, wo der Geist Polydor's, des jüngsten Sohnes der Hekuba, auftritt mit den Worten:

„Ἥκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας λιπὼν, ἵν' Ἅιδης χωρὶς ψυχισται θεῶν."

Wie der von Polymnestor hingemordete Polydor, so gibt in Garnier's Hippolyt Aegeus die Fabel des Stückes. Aegeus hat die schauerlichen Räume des Hades verlassen, deren Anblick ihm indes erträglicher ist als

* Ebert l. c. p. 161 sagt, Garnier thue bei solchen Szenen, wo möglich noch etwas Rot hinzu, er führt sogar die Stelle an, allein er dürfte sich doch irren.

** Leo l. c. v. 1108.

*** Hippolyt V 2137/38.

† Gantner l. c. p. 31.

†† Siehe oben p. 23.

Digitized by Google

der Anblick seiner unglücklichen Vaterstadt. „So lange er lebte, war Athen in Knechtschaft“ (v. 25/26). Er macht den Zuschauer außerdem bekannt mit den traurigen Opfern, die der Minotaurus forderte und mit der Entführung der Töchter des Minos. Damit begann das Unglück seines Hauses, dessen erstes Opfer Ägeus selbst war. Und noch heute wird das gräßlichste Unglück hereinbrechen, während Theseus sich in die Unterwelt gewagt hat, um seinem Freunde Pirithois die Proserpina rauben zu helfen. Der Alkide befreit ihn, aber gerade darin liegt die Rache des Königs der Unterwelt, daß er ihn ziehen läßt, damit er zu Hause eine entsetzliche Strafe finde.

„Tu occiras, meurtrier, ta propre geniture,
Puis l'adultere mort de ta femme pariure
Doubler. tes ennuis,“ ... (v. 99/101.)

Im Voraus sieht Ägeus die Qualen, die sein Sohn wird erdulden müssen. Dann aber, sich an Hippolyt wendend, der noch heute hinsinken wird, gemordet durch des Minos Tochter, ermahnt er ihn, sein Loos standhaft zu ertragen.

In diesem Monologe des Ägeus ist, wie man sieht, die ganze Exposition des Stückes enthalten, er ersetzt den Euripideischen Prolog.

Nach den Worten des Schattens tritt Hippolyt auf. Er begrüßt den jungen Tag, der ihn seinen ahnungsvollen Träumen entreißt. Im Traume hat er mit einem Löwen gekämpft, dem er schließlich unterlegen ist. Noch andere unheilvolle Zeichen haben ihn geschreckt. Die Nachteule hat schon seit einigen Tagen um den Palast ihr Geschrei ertönen lassen, seine Hunde heulen des Nachts in den Ställen, auf den Zinnen der Türme sitzen Raben, die sich selbst mit Gewalt nicht vertreiben lassen; aber wenn er zur Jagd auszieht, fliegen sie über ihm her.

Hippolyt hat alles gethan, um das drohende Unglück abzuwenden, doch den Willen der Götter beugen keine Opfer. Erst gestern brachte er ein weißes Schaf dar, das sich aber der Opferung widersetzte und ihn mit Blut bespritzte. Das schlimmste Vorzeichen aber ist, daß der Priester keine Leber in dem geopferten Tiere fand.

Dieser Akt ist, wie schon erwähnt, Garnier's Erfindung; bei genauerer Betrachtung werden wir indes viele bekannte Züge finden. Trotzdem bedarf Faguets Ansicht* der Berichtigung. Der Traum, durch welchen

* La trag. fr. etc. p. 191.

Digitized by Google

Hippolyt geängstigt wird, findet sich in vielen griechischen Tragödien. Wie in der Elektra des Sophocles Klytämnestra durch ein Traumbild geschreckt wird, so erscheint auch in der Hekuba des Euripides ein Traumbild. Das Opfer erinnert an das des Teiresias in der Antigone von Sophocles, wo der Seher die Opfer befragt, allein der Rauch steigt nicht zum Äther, das Fett tropft von den Schenkelstücken. — Wir sehen, daß Garnier die Alten kennt und sie auszubeuten versteht: das Brauchbare nimmt er, wo er es findet, und das ist nur ein Lob für ihn. Nur durch fortwährendes Beobachten lernte er das Schöne herausfinden, was besonders in den späteren Tragödien zu Tage tritt. So hat einst Sophocles den Äschylos benützt;* [wenn es überhaupt nicht zu kühn ist, einen solchen Vergleich zu wagen].

Den ersten Akt schließt der aus 96 Zeilen bestehende Chor der Jäger. Auch Seneca bringt die Jäger auf die Bühne, allein nur als stumme Zuschauer; bei Euripides singen sie das kurze Chorlied:

„Ἕπεσθ' ἄδοντες, ἕπεσθε
τὰν Διὸς οὐρανίαν
Ἄρτεμιν ᾇ μελόμεσθα.**

Es könnte scheinen, als ob Garnier an dieser Stelle den Euripides benützt habe, indessen ist die Übereinstimmung eine ganz äußerliche; denn der Inhalt der beiden Lieder ist ganz verschieden. Im griechischen Stück bringt nach dem Gesange Hippolyt der Diana einen Kranz, während in Garnier's Stück die Jäger nur eine Ansprache an die Göttin richten. Die Jäger bitten (siehe die ersten 2 Strophen) um eine glückliche Jagd, wofür sie Opfer geloben. Da die Jäger bei Euripides von der Jagd zurückkehren, während sie bei Seneca sich dazu rüsten, so folgt, daß auch hier Garnier sich an Seneca hält. An die Huldigung, die sie der Göttin darbringen, knüpft sich das Lob der Jagd, das 6 Strophen umfaßt:

„Zu preisen ist ihr rauhes Leben, das weder von Golddurst, noch von Haß, noch von Liebe vergiftet wird." (v. 309 ff.); „ihre einzige Freude ist, die wilden Tiere zu jagen."

In der achten Strophe wendet sich der Chor wieder an die Göttin. Wenn Diana der Nacht die Wälder überläßt, um als Mondgöttin am

* Über das Verhältnis des Sophocles zu Äschylos siehe Gruppe: Ariadne, Berlin 1834, 8°, besonders p. 417 ff.

** Wecklein: Hippolytos v. 58—60.

Digitized by Google

Himmel zu leuchten, dann ziehen auch die Jäger nach Hause. Mit diesem Liede schließt der erste Akt.

Bei Seneca enthält der erste Akt drei Szenen. In der ersten tritt Hippolyt mit Gefolge auf, er weist den Genossen die Plätze für die Jagd an und richtet dann ein Gebet an die Göttin.

Die zweite Szene zeigt uns Phaedra und die Amme. Aus diesem Teile schöpfte Garnier den Stoff für seinen zweiten Akt. Die Rede der Phaedra umfaßt bei ihm 86, bei Seneca 44 Verse.

„O magna vasti Creta dominatrix freti,
cuius per omne litus innumerae rates
tenuere pontum, quidquid Assyria tenus
tellure Nereus pervius rostris secat".*

Garnier hat aus diesen vier Versen deren acht gemacht:

v. 381 „O Roine de la mer, Crete mere des Dieux,
Qui as receu naissant le grand moteur des cieux,
O la plus orgueilleuse et plus noble des isles,
Qui as le front orné de cent fameuses villes:
Demeure de Saturne, où les riusges torts
Remparez de rochers, s'ouurent en mille ports,
En mille braues ports qui caressez de l'onde
Reçoiuent des vaisseaux de toutes parts du monde:"

Bei Seneca sagt Phaedra dann kurz:

„cur me in penates obsidem invisos datam.
hostique nuptam degere aetatem in malis
lacrimisque cogis? profugus en conjunx abest;"

und setzt dann bitter hinzu:

„praestatque nuptae quam solet fidem,"

Garnier's Phaedra bricht in Klagen aus.

v. 389 „Pourquoy mon cher seiour, mon cher seiour pourquoy
M'as-tu de toy bannie en eternel esmoy?

Die Worte „praestatque Theseus" gibt unser Dichter wieder mit: (v. 294) „Adultere sans cesse, et ne fait cas de moy."

In v. 85—98 (zweite Szene) führt Seneca aus, wie Theseus seine Gemahlin verrät, indem er selbst unerlaubte Liebe sucht. Die Phaedra Garnier's ruft dagegen die Götter um Schutz an gegen die Glut, die sie verzehrt (v. 397—414). Besser wäre es ihr gewesen, auf dem Meere umzukommen, als sie die Heimat verließ, oder wie Ariadne auf einer Insel zu leben — als so ihr elendes Leben hinzuschleppen (v. 415—430).

* Leo: l. c. v. 85 ff.

Digitized by Google

v. 431/32 lehnt sich wiederum an Seneca an und wiederholt die Worte: „Praestatque Theseus“ . .

„Voila mon beau Thesé, qui, suiuant sa coustume
D'estre instable en amours, d'vn nouueau feu s'allume.“

An dieser Stelle (v. 431/44) giöt Garnier die Ausführung von der Untreue des Theseus, die Seneca bereits v. 93—98 hat.

Von v. 445 an schildert Garnier den Zustand Phaedra's, ohne sich an sein Vorbild zu halten. Anknüpfend an die Anrede des Gemahls, sagt Phaedra, nicht sie sei ihr herbster Schmerz.

v. 445 „Mais soyent tant qu'ils voudront aux infernaux palus,
Ce n'est pas la douleur qui me gesne le plus.“

Nach dem wenig geschmackvollen Vergleich, daß ihr Herz glühe, wie die Esse des Cyklopen, bricht die Königin in die Worte aus:

... „ô quatre fois mauditte
La fleche, que tu pris dans les yeux d'Hippolyte,
D'Hippolyte que i'aime, et non pas seulement
Que i'aime, mais de qui i'enrage follement“ (v. 464/66)

Mit diesen Worten hat Phaedra das verhängnisvolle Geständnis abgelegt. Ganz folgerichtig reiht sich die Ermahnung der Amme daran; nicht so bei Seneca. Dort sagt Phaedra nur im Allgemeinen:

„Peccare noster novit in silvis amor“.*

Hippolyt ist nur ganz nebenbei erwähnt, indem Theseus einmal Hippolyti pater genannt ist. Und doch sagt die Amme bald darauf:

„Miscere thalamos patris et nati apparas
Uteroque prolem capere confusam impio“ ?**

Woher weiß die Amme, daß es Hippolyt ist, um den sich die Königin in Liebe verzehrt? Vielleicht liegt hier wieder eine direkte Anlehnung Seneca's an den ersten Hippolyt vor. Jedenfalls mußte die Amme Genaueres wissen, um zu solchen Vorwürfen berechtigt zu sein, wie sie hier geäußert werden. Sehr hübsch ist diese Szene im zweiten Hippolyt ausgeführt. Dort sucht die Amme den Grund von Phaedra's Hinsiechen zu erfahren. Indem sie ihrer Herrin Trost zuzusprechen sucht, entlockt sie der Königin das Geheimnis. Diese selbst spricht das Wort indes nicht aus. Sie fragt: „Wie heißt er doch, der Amazone Sohn?“,*** worauf

* Leo v. 114.
** ibid. v. 172.
*** Wecklein v. 351 und 352:
Φαίδρ. „Ὅστις ποθ' οὗτος ἐσθ' ὁ τῆς Ἀμαζόνος
Τρ. Ἱππόλυτον αὐδᾷς; Φαί. σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις.“

Digitized by Google

die Amme Hippolyt's Namen ausspricht. Rasch fällt Phaedra ein: „Von Dir, nicht von mir vernahmst Du dies".

Garnier konnte Euripides nicht folgen, da dessen Phaedra eine ganz andere ist, als die des Seneca. Diesem zu folgen, widerstrebte unserem Dichter offenbar, da die Amme plötzlich das Geheimnis kennt, ohne daß sie etwas erfahren hat. Er fand einen glücklichen Ausweg. Von Schmerz gequält spricht Phaedra das verhängnisvolle Wort aus: „O malheureuse amour!" Folgerichtig knüpft die Amme an dieses Geständnis ihre Vorstellungen. Seneca verwendet dafür 49, Garnier 25 Verse, er benützt den Römer in freier Nachbildung. Bei Seneca sucht die Amme ihre Herrin von dem Verbrechen zurückzuhalten; sie erinnert sie an ihre Mutter Pasiphae, stellt ihr vor, daß ihr Verbrechen nicht ungeahndet bleiben werde, selbst wenn Theseus nimmer wiederkehre, ihr Vater Minos werde es erfahren, die Götter werden es rächen, kein Barbar würde eines solchen Verbrechens fähig sein.

Die v. 162—177 (Teil der Rede der Amme) verwendet Garnier erst 695—726. Deshalb ist er hier kürzer. Sehr hübsch läßt er die Amme sagen: „Theseus hat so viele Ungeheuer besiegt, auch Du (Phaedra) wirst einen gleichen Sieg davontragen, wenn Du widerstehst."

Von v. 476 an folgt Garnier seinem Vorbilde in sehr freier Nachbildung. (Seneca v. 177 ff.)

Von v. 493 an geht der französische Dichter eine Zeit lang seinen eigenen Weg. Er führt eine Wechselrede zwischen Phaedra und der Amme ein, Phaedra verteidigt das Recht der Liebe, die Amme will es auf die Ehe beschränkt wissen; v. 519—34 spricht die Königin für die freie Liebe, wie sie die Tiere des Waldes pflegen; (es ist dieser Dialog höchst abstoßend). Als nun die Amme bemerkt, es sei doch nicht ehrenhaft, nach Art der wilden Tiere zu handeln, sagt die Königin (v. 537) gebieterisch: „Nourrice, ie me plais en leurs libres amours." Auf dieses herrische ie me plais fragt die Amme, ob sie bis jetzt nicht jegliche Freiheit genossen habe, indem Theseus sie im höchsten Grad liebe und verehre. Garnier läßt Phaedra sehr treffend bemerken: Er ist nie bei mir zu Hause, und erst jüngst ist er selbst in die Unterwelt hinabgestiegen, um Pluto's Ehe zu stören (v. 541, 545).

Phaedra's Schuld wird wenigstens etwas gemildert, weil ihr Gatte sich nicht um sie kümmert. Überdies hofft sie, Theseus werde dem Schatten-

Digitized by Google

reiche nicht mehr entrinnen können, sie hält sich demnach für frei, und selbst wenn Theseus wiederkäme, was wird ihr Loos sein? Vielleicht wird er sie hinmorden, wie Antiope (die Mutter Hippolyt's), im günstigsten Falle wird er sie bald wieder verlassen, um neue Liebe zu suchen (v. 645 ff).

„Ie ne scauroy, Nourrice, et ne le dois aussi.
Aimeray-ie celuy qui n'ha de moy souci?
Qui n'ha que l'inconstance, et de qui la mouëlle
S'enflamme incessamment de quelque amour nouuelle?"

Zum Beweis ihrer Behauptung zählt sie die einzelnen Fälle von Theseus' Untreue auf.

Besser als Seneca v. 89—98 (Leo) hat Garnier diesen Theil behandelt. Die Untreue des Gemahls, das Motiv zu Phaedra's eigener Untreue, tritt bei dem französischen Dichter schärfer hervor. Die v. 493—690 hat Garnier nicht aus Seneca geschöpft, ausgenommen vielleicht v. 573 bis 583 aus Seneca v. 219—21.

Von v. 691 bis zum Schlusse des Aktes schließt sich Garnier ziemlich genau an Seneca an.

v. 142/43 „Quo misera pergis? quid domum infamem aggravas, superasque matrem?" Garnier führt diesen Gedanken weiter aus:

v. 693/94 „Voulez-vous diffamer vostre nom de mesfaits,
Et vaincre vostre mere en ses lubriques faicts?"

v. 695—726 entspricht Seneca v. 162—177. Diese Stelle ist ziemlich genau übertragen. Der Schluß lautet (v. 174):

„Cur monstra cessant? aula cur fratris vacat?
prodigia totiens orbis insueta audiet,
natura totiens legibus cedet suis,
quotiens amabit Cressa?"

Garnier v. 721: „n'est-ce pas,
O saincte Paphienne, vn merueillable cas,
Qu'autant de fois qu'Amour poindra de sa sagette
Le cœur enamoureux d'vne fille de Crete,
La terre autant de fois des prodiges verra,
Nature autant de fois de son cours sortira!"

v. 727—772 = Seneca v. 177—194.

(Sen.) „. . . quae memoras scio
vera esse nutrix, sed furor cogit sequi peiora etc."

(Garn.) „Las! Nourrice, il est vray: mais ie n'y puis que faire."

Dieser Gedanke wird in 16 Versen ausgesponnen. Phaedra's Zustand ist ein Kampf zwischen Liebe und Vernunft.

Digitized by Google

Das Bild, das Seneca von einem Schiff gebraucht, das beim Sturm trotz aller Anstrengung zu Grunde geht (181—83), hat Garnier entlehnt und es ausgeschmückt (743—54).

Die v. 755—772 entsprechen bei Seneca v. 184—194, die Liebe siegt selbst über die Götter. v. 773—814 = Seneca v. 195—217. Daß Amor eine Gottheit sei, das hat die böse Lust erdacht. Bei den Reichen herrscht diese Krankheit, nur im Mittelstand sind gesunde Triebe. Der römische Philosoph spricht aus seiner sittenlosen Zeit.

Mit v. 811 geht die Amme plötzlich auf Hippolyt über:

„Mais qui vous flechira ce ieune homme inflechible?"

Hier überspringt Garnier die Verse 215—229 des Seneca. Bei diesem weist die Amme auf den Gemahl hin, der jederzeit zurückkehren könne (v. 217):

„Metue ac verere sceptra remeantis viri."

Die folgenden Verse hat Garnier, wie erwähnt, schon v. 570 benützt.

v. 815 ff. = v. 230 des Seneca. In dem Dialog v. 819—832 hat Garnier sein Vorbild nicht erreicht. Seneca v. 236 ff.:

Nutrix Resistet ille seque mulcendum dabit
castosque ritus Venere non casta exuet?
tibi ponet odium, cuius odio forsitan
persequitur omnes? precibus haud vinci potest.
Phaedra Ferus est.; amore didicimus vinci feros.
N. Fugiet.
Ph. Per ipsa maria si fugiet, sequar.
N. Patris memento
Ph. Meminimus matris simul.
N. Genus omne profugit.
Ph. Paelicis careo metu.
N. Aderit maritus. —
Ph. Nempe Perithoi comes.
N. Aderitque genitor.
Ph. Mitis Ariadnae pater.

Garnier gibt diese treffliche Stichomythie also:

v.819 ff.: N. Il fuira deuant vous comme deuant vne Ourse.
Ph. Ie ne croy pas cela d'vne si grand' beauté. (sic!)
N. Il est encor plus dur, ce n'est que cruauté.
Ph L'amour amollist tout, fust-ce vn rocher sauuage.
N. Vous ouuriez plustost vn roc que son courage:
Puis il s'ira cacher au profond des desers.

Digitized by Google

Ph. Ie le trouueray bien, et fust-il aux enfers:
Fust-il où le Soleil au soir sa teste trempe,
Fust-il où le matin il allume sa lampe.
N. Que vous dira Thesé, s'il retourne vne fois?
Ph. Mais moy, que luy diray-ie, et à son Pirithois?
N. Et encor que dira vostre rigoureux pere?
Ph. Qu'a-t-il dict à ma sœur? qu'a-t-il dict à ma mere?

Man ſieht, Seneca's kurze Ausdrucksweiſe, in der er Meiſter iſt, iſt Garnier fremd geblieben.

Die Stelle Decreta mors est: quaeritur fati genus
laqueone vitam finiam an ferro incubem
an missa praeceps arce Palladia cadam? (v. 258)

hat Garnier faſt wörtlich übertragen, v. 850 ff.:

„Non non ie veux mourir, la mort est mon repos.
Il ne me reste plus qu'aduiser la maniere,
Si ie doy m'enferrer d'vne dague meurtriere,
Si ie doy m'estrangler dvn estouffant licol,
Ou sauter d'vne tour et me briser le col."

Garnier v. 855 – 874 gibt den Inhalt von Seneca v. 262 - 273. Die Amme, erſchüttert von dem Schmerze Phaedra's, fürchtet, ſie möchte ihre Drohung erfüllen und ſich den Tod geben. Um dies zu verhindern, will ſie verſuchen, Hippolyt zu gewinnen.

Seneca v.272 „meus iste labor est aggredi iuvenem ferum
mentemque saevam flectere immitis viri."

Garn. v.873 „Cela sera ma charge. Or ayez donc bon cueur,
Peut estre pourrons-nous adoucir sa rigueur."

Ein Chorlied ſchließt den Akt in beiden Stücken. Der Chor beſingt die Macht der Liebe. Garnier benutzt hier Seneca in freier Nachbildung. (Seneca 90 Verſe, Garnier 102.)

Bei dem Römer iſt der Inhalt: Cupido gießt Feuer in das Mark des Menſchen, niemand bleibt verſchont, ſelbſt die Götter bezwingt er. Herkules nahm ſtatt der Keule die Spindel in die Hand. Alles iſt des Knaben Reich, ſogar die Tiere treibt er zu tödlichem Kampfe.

Garnier's Chor ſingt: Kommt nie der Tag, der uns vom Joche der Liebe befreit? Götter und Menſchen werden von einem Kinde bezwungen, doch die Menſchen leiden mehr, ſelten erreicht einer das Ziel ſeiner Wünſche. Cupido treibt nur ſein loſes Spiel mit uns. Er zaubert uns eine Schönheit vor; will man ſie erhaſchen, ſo enteilt ſie wie der Trunk des Tantalus. Liebe iſt die ärgſte Krankheit, Jupiter hat ſie den

Digitized by Google

Menschen zur Strafe gegeben. (v. 875—934). Die Verse 941—964 beruhen auf Seneca. Die Verse 965—76 sind dagegen Garnier's Zuthat. Der Dichter geht zur Sache über. Venus wird angerufen, sie möge doch endlich aufhören, das Haus des Minos zu verfolgen, gerächt sei längst die That des Phöbus.*

Akt III. Garnier benützt für seinen dritten Akt den zweiten Akt des Seneca, jedoch mit bemerkenswerten Änderungen. Bei dem Römer treten auf: der Chor, die Amme und später Phaedra.

Bei Garnier tritt zuerst die Königin auf. Er folgt hier keinem Vorbild. Abgesehen von einzelnen übertriebenen Bildern,** ist die Sprache schön, eine Sprache der Liebe und der Leidenschaft. Phaedra trägt den Pfeil im Herzen, wie die Hindin, die, getroffen vom Jäger, mit dem Todespfeil in der Seite enteilt. Der Schluß ist matt, v. 1063/64:

„Vous pouuez seulement d'vn amoureux baiser
(Las que ce vous est peu) mes langueurs appaiser."

v. 1065—1124 folgt der Monolog der Amme = Seneca v. 360 bis 386. Garnier hat einzelne Verse wörtlich übertragen, im Ganzen hat er Seneca's Monolog erweitert. Die zweite Szene des dritten Aktes, v. 1125 ff. = Seneca II, v. 387, hat unser Dichter wesentlich geändert.

Was bei Seneca die Amme sagt, wird hier der Phaedra in den Mund gelegt. Der Franzose hat fein gefühlt, daß für die Amme jene Worte nicht passen, mit denen sie die Göttin anruft. Phaedra muß dies selbst thun.

Die Verse 387—405 des Seneca hat Garnier nicht benützt. Seine Phaedra bricht in Klagen aus, worauf die Amme ihr rät, sie möge, statt sich in unnützen Klagen zu ergehen, die Königin der Wälder anrufen. Die Herrin folgt diesem Rate (v. 1131—1150). Der Inhalt ist derselbe, wie bei Seneca. Mit v. 1151 unterbricht die Amme das Gebet ihrer Herrin:

„Madame c'est assez, elle oit vostre oraison:
Taisez-vous, ie le voy sortir de la maison.
Retirez-vous à part."

Bei Seneca erscheint Phaedra in der zweiten Szene nicht mehr auf

* Phöbus entdeckte Mars und Venus in dem Netze, das Vulcan um sie gesponnen hatte.

** z. B. v. 995: Qu'il eust bien mieux valu, qu'elle [Venus] eust grosse produit
Vn millier de serpens, qu'vn si malheureux fruit!

Digitized by Google

der Bühne, da dort die Amme die Göttin anruft; bei Garnier tritt sie bei den Worten der Phaedra ab (Retirez-vous à part).

Garnier v. 1155—1158 = Seneca Szene II, 431—34. Hippolyt tritt auf und erkundigt sich nach dem Befinden der königlichen Familie. Die Amme antwortet auf die Frage und zieht Hippolyt in ein weiteres Gespräch. Inhaltlich folgt Garnier seinem Vorbilde ziemlich genau, äußerlich aber hat er den Bau geändert. Seneca v. 435—482 Rede der Amme, v. 483—564 Entgegnung Hippolyt's. Aus diesen zwei langen Reden hat Garnier vier gemacht und dadurch etwas mehr Abwechslung erzielt. Bei Seneca führt die Amme alle Gründe in's Treffen, welche den Hippolyt veranlassen müßten, sich dem Dienste der Venus zu widmen. Bei Garnier sucht die Amme Hippolyt zu überreden, er solle sich den Vergnügungen nicht entziehen, wie sie der Jugend geziemen. In der Unterwelt werde er es noch bereuen müssen, die irdische Seligkeit nicht gekostet zu haben. Sie schließt mit den Worten (v. 1195/96):

„Tandis que le Destin nous donnoit le loisir,
Et l'opportunité de viure en tout plaisir."

An das Wort plaisir knüpft Hippolyt an (v. 1197):

„Les monts et les forests me plaisent solitaires."

Sehr hübsch sind die Worte Hippolyt's bei Seneca v. 483—527, wo er das rauhe Leben der Jäger preist.*

Von Vers 536 an hören wir den moralisierenden Philosophen; er preist die Zeit, in der die ersten Menschen lebten, die man zu Göttern machte. Den schönen Bund zerriß die Habgier. „Der Kleine wird der Raub des Großen." Dann kam der Krieg, das Blut befleckte jedes Land, es mordete der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, doch das schlimmste aller Uebel ist das Weib („dux malorum femina", v. 559). Wie oben bemerkt, zerlegt Garnier die Rede Hippolyt's in zwei Teile; die rhetorischen Ausführungen Seneca's über die menschlichen Leidenschaften läßt er ganz weg. Im ersten Teil, v. 1177—1196, folgt Gar-

* Bald wandelt er durch's Dickicht hoher Wälder
Wo die krystallne frische Quelle glänzt
Und wechselt so den Sitz. Hier zwitschert leise
Der Vögel Schaar; es säuseln durch die Zweige
Der alten Buchen sanft die lauen Winde. . . .
Aus Sommers Übersetzung p. 31.

Digitized by Google

nier Seneca's Ausführungen ziemlich genau. Die Worte des Römers (v. 497) „nec trabes multo insolens suffigit auro“ hat Garnier (v. 1215) in folgender Weise wiedergegeben:

„Il ne se couure point le chef ambicieux
D'vn bastiment doré qui menace les cieux.“*

In v. 1221 ändert Garnier das Bild:

Seneca v. 498 „non cruor largus pias
inundat aras, fruge nec sparsi sacra
centena nivei colla summittunt boves:“

Garnier v.1221 „Il ne blanchist les champs de cent troupeaux à laine,
De cent couples de bœufs il n'escorche la plaine.“

Die Anspielung auf die Hekatomben konnte Garnier nicht verwerten; um die Stelle nicht ganz wegzulassen, änderte er sie in der eben angeführten Weise. Hippolyt schließt mit den Worten (v. 1239/40):

„Ie ne veux point changer mon viure accoustumé,
Pour vn plus delicat que ie n'ay oncque aimé.“

Die Erwiderung der Amme bildet den Schluß ihrer Rede bei Seneca.** Die Schlußverse übersetzt Garnier wörtlich:

Seneca v. 482 „Urbem frequenta, civium coetum cole.“
Garnier v.1260 „Frequentez-moy la ville . . .“

Garnier (v. 1261/62) fügt noch hinzu:

„Il vous faut vne amie, et cueillir auec elle
Les doux fruits, où l'amour tendrement vous appelle.“

An diese Aufforderung schließt sich Hippolyt's Rede sehr gut an:

v. 1263 ff. „Ie ne scaurois aimer vostre sexe odieux.“

Die folgende Rede Hippolyt's (v. 1277 ff.) bildet den Schluß seiner Rede bei Seneca (Leo v. 566).

Garnier's Verse 1275—1308 sind nach Seneca's schönem Vorbilde gearbeitet, den der französische Dramatiker hier nicht erreicht. (Seneca v. 566: Detestor omnes.) Seneca's Nutrix gibt in diesen Versen dem Gedanken Ausdruck, daß selbst die Amazonen die Liebe fühlen. Hippolyt selbst sei ein sprechendes Beispiel, worauf der Amazone Sohn versetzt: Mein schönster Trost nach dem Tode der Mutter ist, daß ich nun alle

* Vielleicht eine Anspielung auf die domus aurea Nero's, da man ja Seneca als den Verfasser der Tragödien sicher annahm.

** Levée p. 318.

Digitized by Google

Weiber haſſen darf.* Garnier läßt den Hinweis auf die Amazonen fort; die Stelle iſt bei ihm ziemlich froſtig (v. 1287 ff.):

Nourrice „Amour domte le cœur des hommes et des Dieux,
Et les contraint aimer ce qu'ils ont odieux."

Hippolyte „Ie n'ay pas peur qu'Amour corrompe mon courage,
Fuyant la volupté, le poison de nostre âge."

Zuletzt erſcheint Phaedra und ſinkt Hippolyt in die Arme.

In der dritten Szene (v. 1309 ff.) folgt Garnier dem Seneca, doch hat er einige kleine Änderungen vorgenommen. Bei Seneca ſpricht Phaedra, die alsbald aus der Ohnmacht erwacht, die Verſe 589—600, in denen ſie ſich Mut zuſpricht. Garnier hat daraus einen kurzen Dialog zwiſchen der Königin und der Amme gemacht, in welchem die Amme ihre Herrin auffordert, Hippolyt zu überreden. Dem Franzoſen mißfiel wohl die Phaedra Seneca's, die in dem Augenblick, wo ſie dem Geliebten gegenüberſteht, ſich ſelbſt zum Verbrechen anſpornt. (v. 594 ff.)

„magna pars sceleris mei
olim peracta est; serus est nobis pudor:
amavimus nefanda: si coepta exsequor,
forsan iugali crimen abscondam face:
honesta quaedam scelera successus facit —
En incipe, anime." —

Bei Garnier zögert Phaedra im entſcheidenden Augenblicke. Deshalb hat der Dichter die Amme eingeführt, die von Anfang an das Vorhaben ihrer Herrin mißbilligt hat, jetzt aber, nachdem ihre Herrin durch die Liebe an den Rand des Verderbens gebracht worden iſt, die Sache beſchleunigen will. Sie redet Phaedra zu, Hippolyt ihre Liebe zu geſtehen, indem ſie mit den gleichen Gründen, wie Seneca's Phaedra argumentiert. Zögernd ſagt die Königin (v. 1333):

„Nourrice le voy-cy"
Nourrice: „Monstrez vostre asseurance."

Im Folgenden hält ſich Garnier genau an Seneca. Die Worte:

„Committe curas auribus mater meis"
Garnier v. 1347 „Ma mere fiez-vous à moy de vos ennuis."

müſſen Phaedra ſchwer treffen, da ſie dadurch an ihre Pflicht erinnert wird. Sie verlangt nicht den Namen Mutter; Schweſter ſollte er ſie heißen, ſelbſt ſeine Sklavin zu ſein, wäre ein Troſt für ſie. Die Verſe 1347

* Solamen unum matris amissae fero,
odisse quod iam feminas omnes licet. (Leo v. 578.)

Digitized by Google

bis 1368 entsprechen ziemlich genau Seneca v. 609—623. v. 1363 ist Garnier's Zuthat. Dann bietet die Königin (v. 1367/68) dem Sohne des Theseus die Herrschaft über Athen an:

„Or regnez, noble Prince, et prenez le souci
De moy dolente veufue, et de ce peuple ici."

Hippolyt versteht sie nicht, er hört nur das Wort veufue (Seneca: miserere viduae), und tröstet Phaedra, daß Theseus bald kommen werde. Die ganze Szene ist schon bei dem Römer künstlerisch und effektvoll. Garnier benützt sie genau, übertrifft aber sein Vorbild im Folgenden:

v. 629 Illum quidem aequi caelites reducem dabunt ....
et te merebor esse ne viduam putes
ac tibi parentis ipse supplebo locum."

Garnier gibt die Stelle folgendermaßen:

v. 1381 „Ie vous tiendray sa place, et par notable preuue
Tascheray de monstrer que vous n'estes pas veufue,
Ie vous seray mary."

Mehr als die Worte parentis locum muß Garnier's mary wirken. Der Geliebte spricht das Wort aus, dessen Verwirklichung Phaedra so heiß ersehnt. Allein ihr Stiefsohn versteht sie nicht, er fordert sie auf, sich deutlicher zu erklären (v. 1398). Als sie das verzehrende Feuer erwähnt, das in ihrem Busen glüht, bemerkt Hippolyt (v. 1407):

„C'est l'amour de Thesé, qui vous tourmente ainsi",

nach Seneca's

„Amore nempe Thesei casto furis?" (v. 645).

Jetzt kann Phaedra sich nicht mehr halten.

„Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo
illos priores quos tulit quondam puer."

Bei Garnier beschreibt die Königin (v. 1409—39) des Theseus Gestalt, wie sie in seiner Jugend war, und deren Verkörperung sie in Hippolyt erblickt. Am Schlusse (v. 1431 ff.) bricht sie in das Geständnis ihrer Liebe aus; mit feinem Takt läßt schon Seneca sie es nicht direkt aussprechen, sie ruft ihrer Schwester zu:

„domus sorores una corripuit duas,
te genitor, at me natus." (v. 666.)

Garnier gibt diese Verse mit:

„Tu as aimé le pere, et pour luy tu desfis
Le grand monstre de Gnide, et moy i'aime le fils."

Das verhängnisvolle Wort I'aime le fils ist ausgesprochen, sie kann nicht mehr zurück, sie sinkt auf die Knie und fleht um Erbarmen:

Digitized by Google

Seneca v. 671 . . Miserere amantis —
Garnier v. 1439 Ayez pitié de moy.

Hippolyt ist entsetzt von dem Antrage der Stiefmutter; er fordert den Zorn Jupiters herab auf die Unselige, oder vielmehr auf sich selbst, da er die unfreiwillige Schuld an dem Verbrechen trägt. Phaedra bricht in Klagen aus: gegen ihres Hauses Geschick vermag sie nicht anzukämpfen; noch einmal wirft sie sich zu Hippolyt's Füßen. Der Franzose ist hier in seiner Kürze packender als der Römer.

Die Verse 1475 ff. sind nach Seneca v. 704 gedichtet. Phaedra will sich in Hippolyt's Arme stürzen; er weicht zurück und greift, da sie es doch thut, zum Schwert. Aber das ersehnt Phaedra, sie wünscht nurmehr den Tod von des Geliebten Hand. Schneidend versetzt der Sohn des Theseus (v. 1485): „Allez, viuez infame," = „Abscede vive."

„Welches Wasser ist rein genug, um den Makel abzuwaschen?"

Statt Tanais und Mäotis hat Garnier Tigris und Ganges. Rührend ist der Schluß (v. 718):

„o silvae, o ferae!" — O ihr schönen Wälder, o ihr guten Tiere!

Garnier v. 1492: „O coûtaux! ô vallons! ô bestes! ô forests!

Nach diesen Worten stürzt Hippolyt fort, sein Schwert zurücklassend. Für die Königin ist alles verloren, wenn nicht rasche Rettung kommt. v. 1493: „Nostre faute est cogneuë" ruft die Amme aus. „Deprensa culpa est" (Seneca v. 719). Da kein Ausweg bleibt, sucht die Amme die ganze Schuld auf Hippolyt zu wälzen. Dieser hat sein Schwert zurückgelassen und ist entflohen, dies muß gegen ihn zeugen. Die Stelle ist dem Seneca nachgebildet.

Den dritten Akt schließt wieder ein Chorlied. Garnier geht hier selbständig vor. Seneca's Chor ergeht sich in allgemeinen Betrachtungen über Hippolyt's Schönheit und seine sonstigen Vorzüge (v. 736–834). Garnier's Chorlied schließt besser an das Vorausgehende an. Pallas wird angerufen, auf daß sie Unheil von der Stadt fern halte. Das Lied enthält 11 Strophen zu 8 Zeilen = 88 Verse.

Strophe 1 und 2: Gebet zu den Göttern.

Strophe 3–8: Verschmähte Liebe verwandelt sich in Haß und Rachsucht.

Strophe 9–10: Belege für die eben ausgesprochene Behauptung (Peleus und Bellerophon).

Schlußstrophe (11): Gibt es eine Gottheit, so muß der Anschlag auf das Haupt der Schuldigen zurückfallen.

Digitized by Google

Akt IV = Akt III von Seneca. Theseus ist aus der Unterwelt zurückgekehrt. Garnier zerlegt den Monolog des Theseus. Bei Seneca geht Theseus sofort auf die Bedeutung der Klagen über, die ihm entgegentönen; Garnier läßt die Amme Klagerufe ausstoßen.

v. 1631: N. „Hà maison desolee!
Th. He! quel bruit est-ce là?
N. Que la mort n'ay-ie au cœur!“

Nach diesen Worten bringt Garnier den Schluß des Monologs, den Theseus bei Seneca hält (v. 350):

„Quis fremitus aures flebilis pepulit meas?“
Garnier v. 1632 „Que veut dire cela?
Quel tonnerre est-ce cy? quels soupirs?“

Das ist fürwahr ein Empfang, würdig eines Gastes, der vom Orkus kommt.

Garnier fand offenbar den Übergang zu unvermittelt, deshalb schob er die Klagen der Amme ein.

v. 1645—48 und 1651/52 ist Garnier's Zuthat. v. 1653 = Seneca v. 866 ff. Die Verse 1657 und 58 spricht bei Garnier Theseus, bei Seneca die Amme (v. 860). Die Schlußworte (v. 863) „Reserate clausos regii postes laris“ hat Garnier weggelassen.

Szene II. Die Verse 1659—76 sind genau dem Römer nachgebildet. Theseus fragt Phaedra, warum sie ihn mit gezücktem Schwerte empfange. Seine Gemahlin bittet ihn, sie sterben zu lassen. Die Verse 1677—1695 gehören Garnier allein. Theseus will wissen, was seine Gattin in den Tod treibt, und was der Tod ihr nütze. Mit v. 1695 knüpft unser Dichter wieder an sein Vorbild an (v. 877):

„Leti facultas nulla continget tibi.“
„Ie ne permettray pas que vous donniez la mort.“

Die folgenden Verse Seneca's (878—887) überträgt Garnier in freier Bearbeitung. Da Phaedra ihr Geheimnis nicht preisgeben will, so droht Theseus, die Amme zu foltern, bis sie es verrate. Auf diese Drohung hin sagt Phaedra:

„Ipsa jam fabor, mane.“ (v. 885).
Garnier v. 1711: „Ie vous conteray tout, laissez-la, demeurez.“

Und nun erhebt die Heuchlerin die falsche Anschuldigung gegen Hippolyt. (Garnier 1711 = Seneca 885.) Das Schwert des Hippolyt dient der Königin dazu, ihn anzuklagen. Theseus erkennt das Schwert am Wappen. Die Rede des Theseus (v. 1743—1848) hat Garnier frei

Digitized by Google

wiedergegeben. Nur einzelne Züge hat er dem Seneca entlehnt: v. 1743 bis 1748 = Seneca v. 903—905. In v. 1745—1792 klagt Theseus die Götter an, daß sie einen solchen Frevel dulden. Schön ist der Gegensatz (v. 1769):

„Tu vis, tu vis barbare, et la lampe celeste
Aussi claire qu'à moy reluist à ton inceste?"

v. 1793 lehnt sich an Seneca 918—19. Die v. 1803 - 22 drücken den Gedanken aus, daß Hippolyt nicht entrinnen könne. Von v. 1823 bis Schluß wird Poseidon angerufen um Gewährung des Wunsches, Hippolyt zu verderben. Garnier v. 1823—48 = Seneca v. 942—958. Die v. 1834—36 sind ganz frei gebildet. Seneca schließt diesen Akt durch ein Chorlied, Garnier weicht hier von ihm ab.

Wenn die Amme auch nicht unter den handelnden Personen aufgeführt wird, so muß sie doch als stumme Zuschauerin gedacht werden. Bei Seneca erscheint sie im Folgenden nicht mehr auf der Bühne, ihre Schuld bleibt ungesühnt. Wie bereits bei der Charakterzeichnung bemerkt wurde, hat Garnier sein Vorbild verlassen. Von Gewissensbissen gequält (v. 1849/98) gibt sich die Amme den Tod und sühnt damit das Verbrechen. Ein Chorlied (v. 1899—1964) beschließt den IV. Akt. Auch dieses Lied ist Garnier's Erfindung. Während Seneca's Chor den Gedanken ausführt, daß das Geschick die Hohen am ersten treffe, knüpft Garnier an den Fluch des Theseus an. Der Chor bittet den Meerbeherrscher, den Wunsch des bethörten und erzürnten Vaters nicht zu gewähren, denn der Zorn mache blind und ungerecht.

Der V. Akt zerfällt in zwei Szenen = Akt IV und V bei Seneca. In der ersten Szene wird der Tod des Hippolyt erzählt. Garnier ist ausführlicher als Seneca; v. 1983—2026 ist ungefähr = Seneca v. 1000—1034. Der Bote erzählt, wie Hippolyt die Rosse anspannt, und mit einem Fluch auf den Lippen seiner Vaterstadt den Rücken kehrt. Plötzlich erhebt sich das Meer und wirft ein Ungeheuer an das Land. Wie bei Seneca (v. 1035):

„quis habitus ille corporis vasti fuit?"

fragt Theseus (v. 2027) bei Garnier:

„Quelle figure auoit ce monstre si enorme?"

Diese Frage gibt dem Römer eine günstige Gelegenheit, sein Talent in der Detailmalerei glänzen zu lassen. Garnier folgt ihm im Allgemeinen,

Digitized by Google

er überträgt jedoch nicht wörtlich, verbessert ihn vielmehr. Einige Bilder hat er eingeflochten, so v. 2069—76 das vom Hagel, der des Winzers Hoffnungen vernichtet. Lokalanspielungen hat er weggelassen, so die Beschreibung der Straße, die nach Argos führt. Sehr wohlthuend berührt es, daß Garnier die Beschreibung der Zerstückelung von Hippolyt's Körper nicht so ausführlich gibt.

Seneca v. 1097 „moribunda celeres membra provolvunt rotae
peritque multo vulnere infelix decor.
tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguen stipite erecto tenet,
paulumque domino currus affixo stetit.
haesere biiuges vulnere — et pariter moram
dominumque rumpunt. inde semanimem secant
virgulta, acutis asperi vepres rubis,
omnisque truncus corporis partem tulit."

Garnier hat die Beschreibung nicht ganz unterdrückt. Er sagt ebenso unschön:

v. 2123 „Son estomac ouuert d'vn tronc pointu se vuide
De ses boyaux trainez sous le char homicide."

Alles übrige aber läßt er weg. Die Stelle des Seneca (1117):

„Maestaeque domini membra nestigant canes"

hat Garnier v. 2137 sehr hübsch wiedergegeben:

„Ses chiens autour de luy piteusement hurlans
Se monstroyent du malheur de leur maistre dolens."*

Am Schlusse bittet der Bote, Theseus möge seinem Sohne ein feierliches Begräbnis nicht versagen.

Die zweite Szene entspricht dem V. Akte bei Seneca. Auch hier hat Garnier geändert. Bei dem Römer beginnt Theseus: „Welcher Schmerz und Wahnsinn treibt dich? Was soll dies Schwert in deiner Hand?" (Quis te dolore percitam instigat furor? quid ensis iste?) Phaedra tritt demnach auf mit dem Schwert (des Hippolyt) in der Hand, ohne zu reden. Bei Garnier hiegegen eröffnet sie die Szene; sie jammert und klagt sich an.** Mit v. 2165 beginnt Theseus; er fragt seine Gemahlin, ob er ein neues, ihr zugefügtes Unrecht verfolgen müsse. Der Gegensatz wird dadurch um so schärfer. (Seneca v. 1156, Garnier v. 2165.)

* Siehe oben Seite 32.

** Es ist dies die zweite Änderung der Art; die erste findet sich am Anfang des IV. Aktes, wo die Amme bei der Rückkehr des Theseus ausruft: „Hà maison desolee!"

Digitized by Google

Ph. O Malheureuse Royne entre celles qui sont
Regorgeant de malheurs par tout ce monde rond!
O mechante homicide! ô detestable femme!
O cruelle! ô traistresse! ô adultere infame!
Th. Quelle nouuelle rage entre en vous maintenant?
Pour quel nouueau desastre allez-vous forcenant?
Dites, ma douce Amie, auez-vous receuores
Quelque nouuel ennuy, que ie poursuiue encores?

Dieser liebevollen Anrede „ma douce Amie“ folgt das Bekenntnis des falschen Weibes. Die Wirkung des Kontrastes ist eine gewaltige.

Im Folgenden (Seneca v. 1190, Garnier v. 2169 ff.) hat unser Dichter sein Vorbild übertroffen. Wie schön, wenn auch modern, ist die Stelle (v. 2211):

„Receuez mes soupirs, et souffrez que ie touche,
De ce dernier baiser à vostre tendre bouche.“

Prächtig ist der Vergleich v. 2241/44:

„Comme vne belle fleur, qui ne faisant encor
Qu'entr'ouurir à demy son odoreux thresor,
Atteinte d'une gresle à bas tombe fanie
Deuant que d'estaller sa richesse espanie.“

Phaedra will sich Hippolyt's Schwert in die Brust stoßen. Da überwältigt sie ein Grauen vor dem Tode, sie sieht die Erinnyen! Mit einem Lebewohl an das Tageslicht und an den unglücklichen Theseus stirbt sie. Fürwahr, ein packender Schluß!

Während Theseus in dumpfem Schmerze dasteht, singt der Chor ein rührendes Klagelied. Mit feinem Gefühl schiebt Garnier dieses Lied ein. Theseus ist von der Enthüllung der Unschuld Hippolyt's so niedergeschmettert, daß er keine Worte finden kann.

Die letzte Szene enthält die Klage des Theseus. Auch in dieser Schlußszene steht Garnier über Seneca. Bei diesem sammelt Theseus die zerstückelten Glieder des Hippolyt; das schreckliche Geschäft geht auf der Bühne vor sich. Garnier hat diese Stelle weggelassen. Sein Theseus erklärt, er wolle mit den quälenden Schmerzen im Busen leben, dies sei die höchste Strafe. Seneca schließt mit der Zurüstung zur Verbrennung der Leiche; seine letzten Worte sind ein Fluch auf Phaedra (v. 1279):

. . . istam terra defossam premat
gravisque tellus impio capiti incubet.

Digitized by Google

Garnier's Schluß lautet (v. 2379/84):

„Or adieu mon enfant, que bien tost puisses-tu
Voir les champs Elysez, loyer de ta vertu.
Que puisses-tu bien tost dedans l'onde oublieuse
Enseuelir mon crime, et ta mort outrageuse.
Adieu mon fils adieu, ie m'en vay langoureux
Consommer quelque part mon âge malheureux."

Seneca's Schluß ist antik: Aug' um Aug'. Garnier's Schluß ist mild und versöhnend, es liegt der Hauch des Christentums darüber.

Wir stehen am Schluß unserer Untersuchung. Nach dem vorausgehenden Vergleich von Garnier's Hippolyt mit seinen Quellen ergibt sich als Resultat:

1. Die Quellen zu Garnier's Hippolyt sind nicht mit Ebert und Förster bei Seneca und Euripides, sondern bei Ersterem allein zu suchen, denn Seneca nimmt den ersten Hippolyt des Euripides zum Vorbild, der allerdings nicht mehr erhalten ist, aber zu Seneca's Zeit noch bekannt war, wie die verschiedenen Citate der gleichzeitigen Autoren beweisen.

2. Garnier folgt seinem Vorbilde nicht sklavisch; er hat einen vollen Akt hinzugefügt, einzelne Szenen geändert und fast überall zu verbessern gesucht. Dies muß Faguet gegenüber betont werden, der Garnier in seinem Hippolyt „presque écolier" nennt. Hinsichtlich der Charakterzeichnung hat Garnier sein Vorbild übertroffen.

3. Der Hippolyt Garnier's gehört zu seinen besten Stücken, da er die Einheit der Handlung wahrt; nach dieser Seite stehen auch Troade und Antigone weit unter ihm.

Wir erkennen bei Garnier das Bestreben, die Fehler seines Vorbildes zu verbessern. Vieles ist ihm gelungen; an manchen Stellen hat er den Römer freilich nicht erreicht. Garnier's Name bezeichnet mit Recht einen bedeutenden Fortschritt in der Entwicklung der französischen Tragödie. Er verdient die Aufmerksamkeit, die man ihm in neuerer Zeit entgegenbringt.

Möge auch diese Arbeit einen kleinen Beitrag zur besseren Würdigung des Dichters liefern!

Digitized by Google

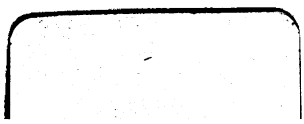
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Acme
Bookbinding Co., Inc.
300 Summer Street
Boston, Mass. 02210

Digitized by Google



Digitized by Google

38527.49.30
Welches ist das Verhaltnis von Gar
Widener Library 003099591
3 2044 087 014 684